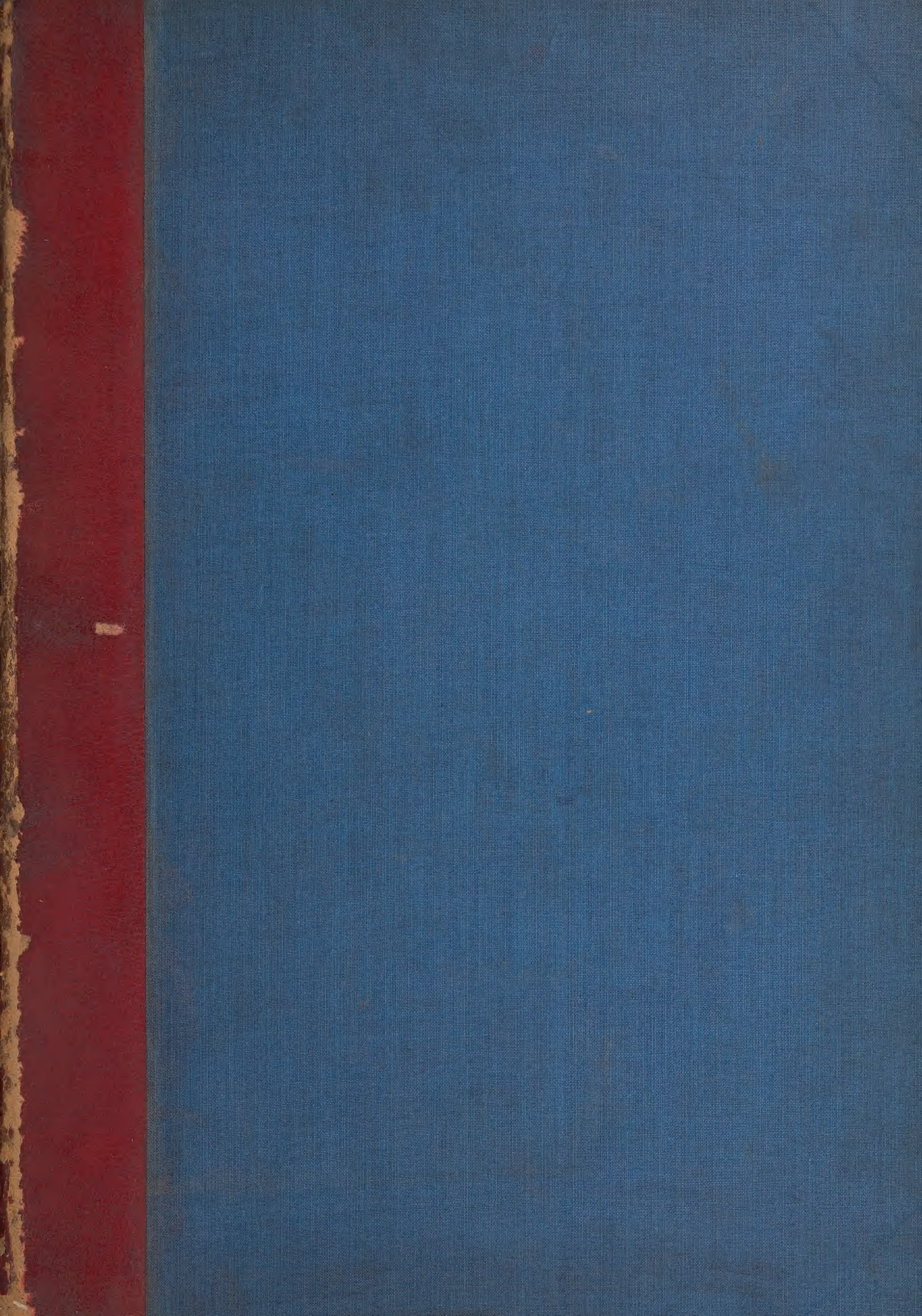
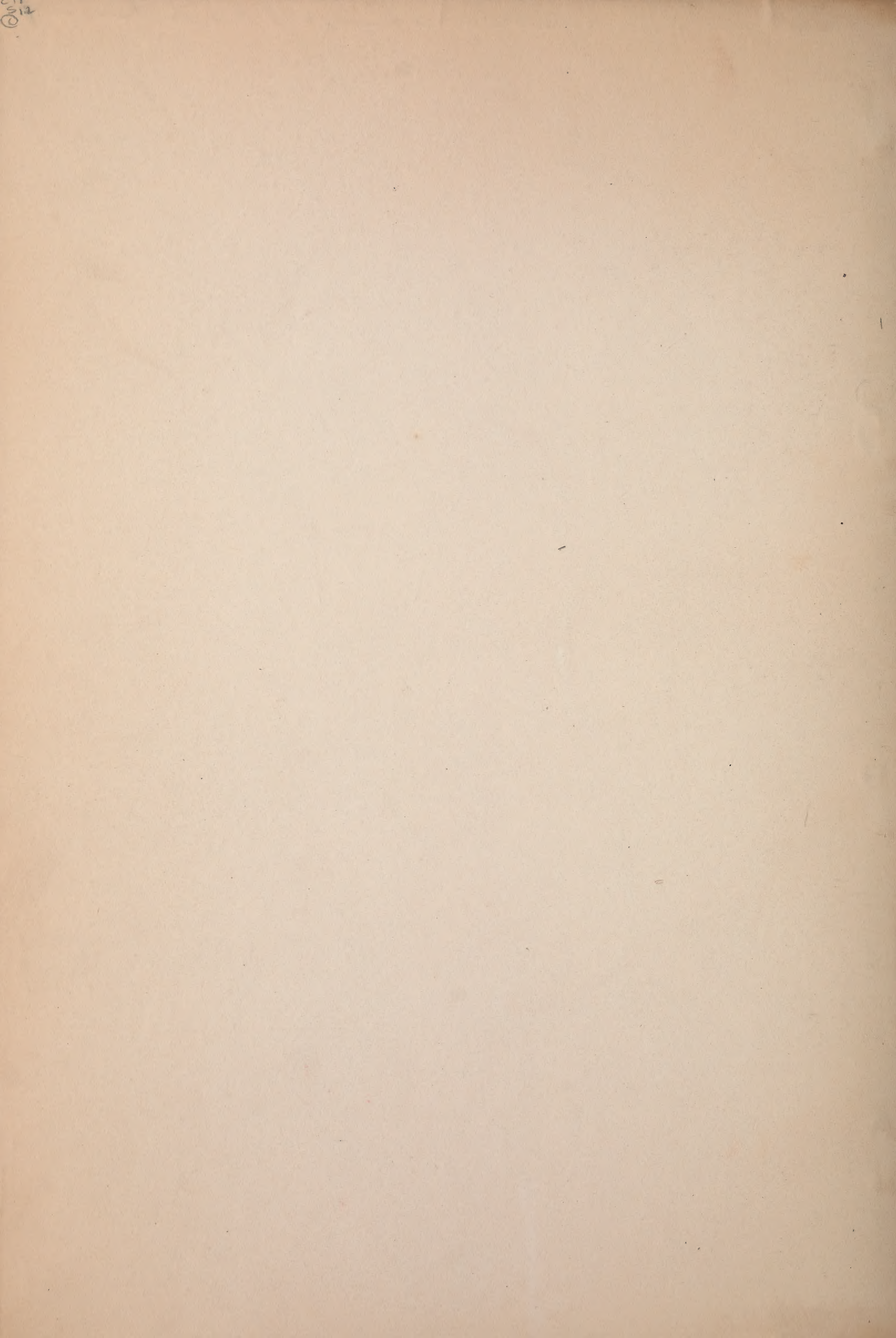




merce dans le levant, ne contribuèrent pas peu à l'y entraver et même à y anéantir ce même commerce qui y avait été très-florissant jusqu'à cette époque, et qui, sans ces guerres, aurait peut-être fait plus de progrès à l'ombre de la paix, et loin des dissensions religieuses, sources fécondes de rapines, d'incendies et de massacres.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner les revers qu'a pu essuyer le commerce de l'Italie en général après la découverte du passage aux Indes par le cap de Bonne-Espérance, et après celle de l'Amérique; mais si les Italiens perdirent alors leur prépondérance commerciale dans l'orient, si la découverte de cette dernière partie du monde fit naître à leur détriment le goût du commerce chez tous les peuples de l'Europe, ils n'en ont pas moins la gloire d'avoir été les premiers à faire le commerce de l'Inde, dont ils étaient les seuls en possession; d'avoir dirigé leur industrie vers ces riches contrées, et ouvert à l'avidité des nations Européennes le passage au nouveau monde.

DU COSTUME DES ITALIENS.

SECONDE PARTIE.

ABRÉGÉ DE L'HISTOIRE D'ITALIE,

DEPUIS

LA PAIX DE CONSTANCE JUSQU'A NOS JOURS.

Si le traité de Constance assura la paix et la liberté à l'Italie, il ne mit pas fin pour cela aux contestations qui existaient entre l'Empereur et le Saint Siège. En 1184 Frédéric vint en Italie, et eut une entrevue avec le Pape Luce à Véronne; mais n'ayant pu s'entendre, ils se séparèrent mécontens l'un de l'autre.

Frédéric I vient en Italie en 1184.

Le Pape continua son séjour à Véronne, où il mourut sur la fin de l'année suivante; et l'Empereur, après avoir visité les autres villes de l'Italie, passa en Toscane, pour y traiter le mariage de son fils Henri avec Constance tante de Guillaume II Roi de Sicile. Le Pape Luce eut pour successeur Urbain III, qui fut élu en 1186, et la même année le mariage du prince Henri avec Constance, qui prirent en même tems la couronne d'Italie, fut célébré à Milan. Frédéric ayant laissé à son fils le gouvernement de ce royaume passa en Allemagne et de là en Palestine, pour reprendre Jérusalem qui était tombée au pouvoir des Sarrazins en 1187.

Henri couronné Roi d'Italie en 1186.

Pendant son absence Guillaume Roi de Sicile mourut; et sa couronne, malgré la cession qu'il en avait faite à Henri et à Constance, passa à Tancrède comte de Lecce fils naturel de Roger. Piqué de l'injure qui lui était faite, Henri, après s'être fait couronner Roi d'Allemagne, entra avec des troupes dans la Pouille, d'où ses infirmités et les forces supérieures de l'ennemi l'obligèrent bientôt de se retirer. Tancrède ne survécut pas long-tems à ses succès; et profitant du moment favorable, il retourna en Sicile avec

Henri élu Empereur envahit la Pouille.

l'assistance des Pisans et des Génois, et parvint, après plusieurs victoires, à monter sur le trône de Tancrède qu'il souilla de cruautés inouies. Sa férocité excita plusieurs soulèvemens, que la crainte et la force appaisèrent bientôt; mais le tyran ne jouit pas long-tems de la tranquillité apparente qu'il s'était enfin procurée, et il mourut à Messine le 28 septembre de l'an 1197.

Sa mort en 1197.

Le Pape Célestin III mourut également au commencement de l'année suivante, et fut remplacé par Innocent III, sous le pontificat duquel les villes de Toscane se réunirent pour la défense de leur liberté, et formèrent une ligue qui fut appelée *la taglia Toscana.*

Rivalité entre Frédéric de Souabe et Othon Duc d'Aquitaine.

Henri avait fait élire Roi des Romains son fils Frédéric; mais les Princes de l'empire s'étant trouvés divisés entre Frédéric de Souabe et Othon duc d'Aquitaine, les deux rivaux prirent l'un et l'autre le titre d'Empereur, et firent de l'Allemagne un théâtre de dissensions et de guerres sanglantes, comme l'était l'Italie par l'effet de la jalousie et de la haine qui régnaient continuellement entre ses républiques.

Assassinat de Frédéric de Souabe en 1208 Othon Empereur.

La lutte entre les deux Empereurs se soutint long-tems avec un égal succès; en 1207 Othon semblait hors d'état de pouvoir résister davantage à son adversaire; mais Frédéric ayant été assassiné l'année suivante, Othon fut reconnu et sacré Empereur par Innocent III. Ce Pape ayant eu à se plaindre de son peu de loyauté envers lui résolut sa ruine, et s'entendit pour cela avec Frédéric fils de Henri, que ses possessions en Sicile rendaient déjà très-puissant. Instruit de leurs intelligences Othon envahit l'état pontifical; mais il dut céder à l'autorité toute puissante alors des excommunications et aux forces ennemies, et Frédéric fut proclamé Empereur. La cour de Rome ne voulut pas cependant approuver cette élection du vivant d'Othon, et ce ne fut qu'après sa mort, arrivée en 1217, que Frédéric fut sacré Roi des Romains par Honorius III successeur d'Innocent l'an 1220.

Frédéric II Empereur en 1220.

Le règne de ce monarque fut troublé par des guerres continuelles. Ayant été obligé de passer dans le levant, ses états furent envahis en son absence par son beau-père: dès qu'il en eut appris la nouvelle, il se hâta d'arranger le mieux possible les affaires de la Palestine, et s'étant fait couronner Roi de Jérusalem il revint en Italie. Le Pape lui fit de vifs reproches de ce retour prématuré; mais s'étant ensuite reconcilié, il conclut avec lui une paix qui n'était

rien moins que sincère, et qui par conséquent fut de peu de durée. Partout Frédéric était un objet ou une cause de rivalité : la Lombardie seule lui marquait peu de déférence. Henri son fils ainé s'étant révolté contre lui, les Milanais lui donnèrent des secours. A cette nouvelle l'Empereur s'arme pour la défense de ses états; il défait son fils rebelle, et après avoir déclaré la guerre à l'Italie, il y fait une invasion, rompt la ligne et parcourt en vainqueur la Lombardie. Tout était perdu, et dejà l'on s'attendait à voir Rome devenir la capitale d'un état puissant, lorsque le Pape Grégoire, pour empêcher un semblable évènement, le déclara déchu de l'empire, et affranchit ses sujets de leur serment envers lui. Frédéric se croyant par là suffisamment autourisé à déclarer au Pape une guerre ouverte, il s'empara de plusieurs villes de ses états, et engagea le Cardinal Colonna à la révolte. Mais la funeste influence de l'excommunication sur la fidélité de ses sujets lui fesant craindre de s'en voir entièrement abandonné, il se détermina à demander la paix au Pape, qui, au lieu de la lui accorder, convoqua en 1245 à Lyon un concile, dans lequel il confirma le décret par lequel Grégoire avait déposé ce monarque.

Il envahit l'Italie.

Cependant la guerre ne cessait point d'exercer ses fureurs en Lombardie, et la fortune en avait toujours balancé les succès jusqu'au moment, où, par suite de la défaite des Impériaux, le Roi Enzius fils de Frédéric qu'il avait laissé en qualité de son lieutenant en Lombardie, fut fait prisonnier par les habitans de Bologne. La honte et le dépit de savoir son fils dans un pareil état, ne contribuèrent peut-être pas peu à accélérer sa mort. Il tomba malade dans le château de Ferrentino et y finit ses jours le 13 décembre de l'an 1250. L'opinion qu'on en eut généralement alors fut, que Manfredi, qui était aussi son fils naturel, et fut dans la suite Roi de Sicile et de la Pouille, le fit étouffer dans des couvertures, comme Caligula l'avait fait de Tibère.

Sa mort en 1250.

Court règne de Conrad en Pouille.

A la mort de Frédéric II son fils Conrad devait lui succéder; mais le Pape l'ayant privé par ses intrigues de la couronne impériale, il se rendit en Pouille dont les habitans lui prêtèrent serment de fidélité; son règne fut de peu de durée, et il mourut deux ans après son couronnement.

nfredi.

Il laissa après lui un fils en bas âge, appelé Corradin, sous la tutelle de Berthod de Hoenbourg, qui céda ensuite le baillage à Manfredi, lequel, après plusieurs entreprises militaires, resta maî-

tre de la Calabre et de la Sicile. Lorsqu'il se vit assez puissant, il fit répandre le bruit que Corradin était mort, et en 1258 il prit le titre de Roi.

En 1258 il prit le titre de Roi.

A cette époque la Lombardie était en proie aux plus violentes agitations: les factions des Guelphes et des Gibeilins se fesaient partout la guerre, et les discordes sans cesse renaissantes dans toute l'Italie en banissaient la paix, qui lui aurait été si nécessaire.

La puissance étendue de Manfredi était un sujet continuel de crainte et de jalousie pour la cour de Rome, qui, pour s'en délivrer, prit des arrangemens avec Charles comte d'Anjou, lequel après avoir été élevé à la dignité de sénateur, vint en Italie, et fut couronné Roi de Sicile en 1265. Il envahit la Pouille et attaqua Manfredi, qui aima mieux mourir les armes à la main, que de tomber vivant au pouvoir des Français.

Charles comte d'Anjou vient en Italie en 1265.

La victoire du comte d'Anjou fut la cause de plusieurs changemens, non seulement dans le royaume de Naples, mais presque dans toutes les parties de l'Italie. Les Guelphes prirent courage et furent partout célébrés, tandis que les Gibelins tombèrent au contraire dans l'abattement et le mépris. Après s'être affermi dans la possession du royaume de Naples, Charles chercha à s'emparer de la Lombardie: quelques villes Guelphes étaient disposées à se ranger sous son obéissance, mais les Gibelines répondirent qu'elles voulaient être amies, et non sujettes du Roi de Sicile.

L'archevêque de Liège ayant été élevé au Pontificat sous le nom de Grégoire X, les affaires d'Italie semblaient devoir changer de face: car ce Pape, qui ne respirait que la paix, croyant que les troubles de l'Italie venaient de ce que le siège de l'empire était vacant, engagea les princes de l'Allemagne à coopérer avec lui à l'élection d'un nouvel Empereur, qui eut lieu en effet en 1273 dans la personne de Rodolphe comte d'Housbourg première tige de l'illustre maison d'Autriche. Ce choix déplut à Charles, qui voyait en cela un obstacle à son agrandissement, mais ses réclamations furent sans effet. Le moment était néanmoins arrivé, où le Roi de Sicile devait commencer à perdre du pouvoir qu'il avait acquis en Italie. Le Pape Nicolas III, doué d'un esprit extrêmement actif et prévoyant, fit tant par ses intrigues, qu'il engagea Charles à se désaisir du gouvernement de Toscane et de sa dignité de sénateur. Quelques historiens le regardent comme un des principaux auteurs de la trame, qui fit passer la Sicile de la maison d'Anjou

Rodolphe d'Hausbourg Empereur en 1273.

dans celle d'Arragon. Et en effet, du moment où Pierre d'Arragon s'aperçut que le Pape voyait de mauvais œil la grandeur de Charles, il se ligua avec ce Jean Procida, qui, profitant du mécontentement général, ourdit la conjuration connue sous le nom de *Vêpres Siciliennes*, dans laquelle tous les Français furent massacrés. En conséquence de cet évènement Pierre occupa Palerme, fit lever le siège de Messine et se rendit maître de la Sicile. Charles ne survécut pas long-tems à ses disgrâces, et mourut en 1285. Depuis lors il se forma en Lombardie de nouveaux états, qui rivalisèrent presque de puissance avec le royaume de Naples.

Vêpres Siciliennes en 1282.

Mort de Charles I.

Othon Visconti, de famille noble mais pauvre, ayant été élu Archevêque de Milan, fut le fondateur de la grandeur où s'éleva dans la suite cette maison. Installé enfin dans son archevêché après bien des difficultés, il parvint à chasser de Milan les Torriani ses ennemis déclarés; et s'étant également débarrassé du Marquis de Montferrat, il se fit reconnaître seigneur de cette ville. Rodolphe I.er mourut en Allemagne en 1291, et eut pour successeur Adolphe de Nassau prince sans fortune, qui, gagné par les largesses d'Othon, nomma Mathieu Visconti neveu de ce dernier son lieuteannt en Lombardie. Othon étant mort Mathieu obtint d'Albert d'Autriche, successeur d'Adolphe, d'être confirmé dans son commandement. L'ambition de réunir dans sa famille un sang illustre aux vastes possessions et aux nombreuses alliances qui la rendaient si puissante, lui fit rechercher en mariage, pour Galeaz son fils ainé, Béatrice sœur d'Azzo VIII seigneur de Ferrare. Cette alliance fut néanmoins pour lui la cause de beaucoup de disgrâces: car les autres princes jaloux de sa grandeur, se liguèrent contre lui, et en 1302 il fut chassé de Milan avec son fils. Ce dernier se retira dans les domaines de son beau-frère; mais Mathieu obligé pour ainsi dire de mendier sa subsistance de châteaux en châteaux, traîna une vie des plus misérables et sans nul espoir de recouvrer la Lombardie, à laquelle il eut la douleur de voir aspirer plusieurs de ses rivaux. De ce nombre était Boniface VIII, élevé à la Papauté à la place de Célestin qui l'avait refusée; mais l'opposition de la France fit évanouir ses projets ambitieux: projets qui, s'ils avaient réussi, auraient certainement fait changer de face aux affaires d'Italie. Ces évènemens établirent néanmoins un certain équilibre entre les divers états que renfermait alors cette péninsule: car dès la fin du siècle précédent, on n'avait point à craindre de les voir

Othon Visconti seigneur de Milan.

Mathieu Visconti succède à son oncle Othon.

Il est chassé de Milan en 1302.

Etat de l'Italie sur la fin du siècle précédent, et au commencement de celui-ci.

écrasés par la puissance d'un seul monarque, ni même par les forces de plusieurs potentats réunis. Les deux républiques de Venise et de Gênes, fesaient déjà parler d'elles au commencement de ce même siècle, et la liberté Lombarde expirante laissait le champ libre à l'établissement du gouvernement d'un seul.

Saint Siège à Avignon en 1308.

La thiare ayant passé sur la tête de Clément V, ce Pape appela les Cardinaux en France, et après s'être fait sacrer à Lyon il alla fixer son séjour à Avignon, qui fut la résidence du Saint Siège pendant soixante-dix ans. Albert d'Autriche étant mort trois ans après l'élection de Clément, le Roi de France tenta de rappeler dans sa maison la dignité impériale; mais les moyens qu'il employa pour cela n'empêchèrent pas que Henri de Luxembourg, qui prit ensuite le nom de Henri VII, ne fût élu. Le nouvel Empereur tourna toutes ses vues vers l'Italie, qui avait été jusques là un théatre de sang et de mort. S'étant transporté à Milan il investit Mathieu Visconti de la seigneurie dont s'étaient emparés les Torriani, et ayant reçu du premier tous les secours qu'il pouvait attendre de sa gratitude, il se préparait à attaquer Robert, quand la mort vint mettre un terme à ses projets et à l'espérance universelle. Henri mourut à Buonconvento le 24 août 1312. La mort de l'Empereur fit renaître dans Robert le desir de s'emparer de l'Italie. Les troubles qui agitaient sans cesse cette péninsule lui rendaient facile cette entreprise, et il lui fut d'autant plus aisé d'y consolider sa puissance, que toute l'Allemagne se trouvant en armes pour raison de la rivalité qui régnait entre Frédéric Duc d'Autriche et Louis le Bavarois, ni l'un ni l'autre de ces deux Empereurs ne pensait à venir en Italie, pour ne pas laisser le champ libre à son adversaire.

Henri VII Empereur. Il vient en Italie et rétablit les Visconti dans leur seigneurie.

Sa mort en 1312

Mathieu Visconti se voyant en butte alors à la malveillance de quelques nobles Milanais qui s'étaient déclarés contre lui, remit sa seigneurie à son fils Galéaz, et alla passer le reste de ses jours dans une retraite, où il mourut en 1322.

Mathieu Visconti cède la seigneurie à Galeaz. Sa mort en 1322.

Les guerres civiles avaient cessé en Allemagne; et Louis, après avoir triomphé de son rival, manifesta le desir d'être reconnu Empereur. Le refus du Pape l'irrita tellement, qu'ayant déclaré l'empire indépendant et Grégoire hérétique, il vint en Italie et se fit couronner Roi à Milan en 1327; il déposa de leur autorité les Visconti, les fit emprisonner, et confia le gouvernement de cette ville à une régence composée de vingt-quatre nobles. S'étant rendu à Rome il fit nommer Pape Nicolas V, par lequel il fut sacré Roi

Louis le Bavarois en Italie en 1327.

Est couronné Roi en 1227.

des Romains pour la seconde fois, ayant été déjà couronné par les évêques de Venise et d'Aleria. Louis avait le projet d'envahir la Pouille; mais ayant été abandonné par les Gibelins qui auparavant étaient pour lui, il fut obligé, non seulement de renoncer à l'idée de cette entreprise, mais même de retourner en Allemagne.

Son retour en Allemagne.

Son départ fit prospérer les affaires du Saint Siège, mais les dissensions n'en continuèrent pas moins entre les Guelphes et les Gibelins. La venue de Jean Roi de Bohème en Italie y fit changer de face aux affaires. Investi de l'autorité suprême dans plusieurs villes, par un effet de la manie qu'ont toujours eue les Italiens de se mettre entre les mains d'un prince étranger, il fit tous ses efforts pour reconcilier les deux partis. Il serait parvenu à réunir en lui la souveraineté de toute l'Italie, sans la défiance que sa bonne intelligence avec le Pape fit naître parmi les princes Italiens, qui se liguèrent pour abatre sa puissance. Convaincu de la difficulté qu'il y aurait pour lui de résister à tant de forces réunies, Jean crut à propos de conclure une trève et de retourner en Bohème, non sans se vanter de revenir bientôt en Italie: ce qu'il ne fit pas cependant, détrompé sans doute du dessein qu'il avait conçu auparavant de s'en emparer. Toutes les villes de cette péninsule, à l'exception de Gênes et de Venise, marchaient à leur ruine. Azzo Visconti confirmé par le Roi de Bohême dans le gouvernement de la Lombardie, ne jouit pas long-tems de sa dignité, et laissa à sa mort, qui suivit de près, l'état à Luchino et à Jean ses oncles paternels. Certains seigneurs élevés par le peuple aux magistratures, donnaient dans les autres villes de fréquens exemples de cruauté et de barbarie. Tel était l'état de l'Italie, lorsqu'en 1343 mourut le Roi Robert, dont la fille Jeanne, épouse d'André fils de Charles Hubert Roi de Hongrie, fut appelée à lui succéder. André étant devenu la victime de la haine et de la jalousie, Jeanne fut couronnée Reine, et plongea par sa mauvaise conduite le royaume de Naples dans les horreurs de la guerre civile. En 1349 mourut Luchino Visconti, auquel succéda son frère Jean, homme adroit, dont la prospérité arriva au point d'inspirer à l'Italie des craintes pour sa liberté. Mais ses ennemis fondaient toutes leurs espérances sur la venue d'un monarque étranger, qui s'avançait à grands pas. Ce monarque était Charles IV, que les intrigues de la cour de Rome avaient fait élire Empereur: sa venue était regardée comme l'avant-coureur de la chute de Visconti, qui sut au contraire la faire tourner à son avantage. Charles

Jean Roi de Bohême vient en Italie.

Il retourne dans ses états.

Mort d'Azzo Visconti.

Jeanne Reine de Naples en 1343.

Charles IV vient en Italie.

passa à Rome, où il reçut la couronne impériale, et de là retourna en Bohème, n'ayant rien fait dans son voyage qu'accroître les désordres qui régnaient en Toscane, et accumuler une grande quantité d'or par la vente de diplômes, de privilèges et autres faveurs.

Barthelemi de Prignano, qui avait été élu Pape sous le nom d'Urbain VI, mit si peu de réserve dans sa conduite envers le sacré Collège, que les cardinaux s'étant retirés à Agnani, élurent un autre Pape qui fut Clément VII. Ce schisme n'occasionna aucun changement en Lombardie; mais la Reine Jeanne vit son royaume bouleversé par une révolution, et attaqué au dehors par Charles de la Paix ministre des vengeances d'Urbain VI, qui la fit étouffer en 1382 sous des coussins.

Urbain VI en 1370.

Schisme en occident.

Mort de Jeanne en 1382.

La maison des Visconti s'élevait rapidement au faîte des grandeurs. Galéaz, Comte de Virtù, s'étant emparé de tout le Milanais, obtint à force d'argent de l'Empereur Venceslas le titre de Duc de Milan. Attaqué par Robert successeur de Venceslas, il le défit sous Brescia, et l'obligea à s'en retourner en Allemagne. Ces succès avaient enflammé son courage, et il se proposait d'envahir la Toscane, lorsque la mort le surprit en 1402. En moins d'un an ses états furent partagés entre les conseillers de la régente qui était tutrice de ses enfans, et dès lors on vit naître et se former lentement en Italie d'autres principautés et d'autres républiques.

Galeaz Visconti seigneur de Milan.

Sa mort en 1408.

Celui qui semblait vouloir s'avancer plus rapidement était Louis Roi de Naples. S'étant délivré de Louis II qui cherchait à lui enlever la couronne, il songea à s'emparer de l'Italie; et après diverses entreprises avantageuses ou préjudiciables à ses intérêts, il arriva à un degré de puissance qui lui laissait bien peu de chose à faire pour s'en rendre maître; mais la mort arrêta le cours de ses prospérités, et délivra ses ennemis de la crainte qu'il leur inspirait.

Louis.

Sa mort en 1414.

Cet évènement fut suivi d'un bouleversement total en Lombardie, à la faveur duquel Philippe Marie Visconti put relever le pouvoir de sa famille dans cet état.

A Ladislas succéda Jeanne sa sœur, après la mort de laquelle Réné d'Anjou fut appelé à cette succession; mais comme il était prisonnier en Bourgogne, sa femme Isabelle prit les rênes du gouvernement. Alphonse d'Arragon lui déclara la guerre; et ayant été vaincu et fait prisonnier, personne n'imaginait qu'il pût se relever, quand la générosité de Visconti le remit en état de tenter de nouveau la fortune, qui cette fois lui fut favorable, et le rendit maître de presque tout le royaume des deux Siciles.

Alphonse d'Arragon envahit la Sicile.

Malgré l'amitié apparente ou réelle qui régnait entre Alphonse et le Duc de Milan, les états d'Italie se maintinrent dans l'équilibre où ils s'étaient mis sous le pontificat de Martin V. La renommée que s'était acquise François Sforza, engagea Visconti à lui donner en mariage Blanche sa fille, dont les noces furent célébrées en 1441; mais la fortune de Sforza ne fut pas de plus longue durée que la paix, qui avait excité tant de joie dans la Lombardie. Il fut appelé à Naples au secours de René d'Anjou, lequel ayant été vaincu et obligé de s'enfuir, mit fit au règne des princes de cette maison en Sicile; et de son côté Sforza, en butte à l'inimitié de son beau-père et aux vues ambitieuses des autres potentats de l'Italie, eut à souffrir aussi de nouvelles disgrâces.

François Sforza épouse Blanche Visconti en 1441.

Philippe Marie Visconti étant mort, les Vénitiens conçurent le dessein d'envahir la Lombardie; mais devenu maître de Milan Sforza éventa leurs projets; et les traités qu'il conclut avec divers puissances bannirent pour quelque mois la guerre de l'Italie.

Mort de Philippe Visconti en 1447. François Sforza Duc de Milan.

Ferdinand II ayant succédé à Alphonse, les Français tentèrent de s'emparer du royaume de Naples; mais le Pape et le Duc de Milan réussirent par leurs manèges à leur faire évacuer l'Italie. François Sforza mourut en 1466, et eut pour successeur Galéaz, dont la faiblesse et l'inexpérience mirent les rênes du gouvernement entre les mains de son oncle Louis surnommé le *Moro*, homme ambitieux et ne songeant qu'à son agrandissement. Pour réussir dans ses projets, il engagea Charles VIII Roi de France à porter la guerre dans le royaume de Naples: vaincu par ses instances le monarque Français vint en Italie et entra en vainqueur dans la capitale de ce royaume. Maître de cet état il conçut le projet d'étendre sa puissance en Italie, et il commençait déjà à l'exécuter avec un succès, qui fit sentir aux princes Italiens et à Sforza lui-même la nécessité de songer à leur propre défense. S'étant ligués, ils attaquèrent Charles, qui fut obligé de se retirer en France presqu'en fuyant, laissant Ferdinand II paisible possesseur du royaume. Charles se proposait néanmoins de revenir en Italie, et il l'aurait fait sans doute, si la mort qui l'enleva en 1498 n'avait pas dérangé ses projets. Il eut pour successeur à la couronne de France le Duc d'Orléans sous le nom de Louis XII, dont le caractère fesait présager de plus grands changemens en Italie.

Sa mort en 1466.

Louis Sforza dit le Moro.

Venue de Charles VII en Italie en 1494.

Sa retraite.

Sa mort en 1498.

Louis, d'accord avec les Vénitiens, attaqua Sforza qui ayant été vaincu, fut emmené prisonnier en France où il mourut, et la Lom-

Prise de Milan par Louis XII l'an 1500.

bardie fut annexée à la couronne de France. Le Pape Pie III étant mort on lui donna pour successeur Jules II, homme éclairé et avide de gloire et de puissance. Ce fut sous son pontificat que se forma la fameuse ligue de Cambrai, dans laquelle tous les princes de l'Europe conjurèrent la destruction d'une république, qu'ils craignaient de voir devenir trop puissante. La ruine de Venise était imminente, lorsque le Pape changeant tout à coup d'opinion se déclara pour les Vénitiens, et conçut le projet de chasser les Français de la Lombardie. Le désir qu'avait manifesté Maximilien I.er de réunir la tiare à la couronne impériale, indisposa contre lui le Pape, qui sut si bien prendre ses mesures, qu'en peu de tems il n'y eut plus ni Allemands, ni Français en Italie: coup de politique aussi brillant qu'avantageux par lequel il étendit son influence jusqu'à Milan, dont avait été élu Duc Maximilien Sforza fils de Louis le *Moro*.

Jules II Pape.

Ligue de Cambrai.

Ses manières pour chasser de l'Italie les Français et les Allemands.

Jules II, mort en 1513, eut pour successeur Jean De-Medicis sous le nom de Léon X. Ce Pape avait de vastes projets, qui, s'ils se fussent seulement à moitié réalisés, auraient changé l'état des choses en Italie; et l'opinion qu'on avait de ses rares talens lui acquit beaucoup d'influence sur l'esprit de tous les gouvernemens de cette péninsule. Louis XII étant mort, François I.er son successeur passa en Italie, et s'y rendit assez puissant pour devenir le rival de Charles I.er Roi d'Espagne pour la succession à l'empire, que le décès de Maximilien avait rendu vacant. Cependant, malgré ses brigues, le choix tomba sur Charles qui prit le nom de Charles V, connu sous celui de Charles-Quint. Le Roi de France fut vivement affecté de cet évènement; mais connaissant les forces de son antagoniste, il n'osa pas troubler la paix de l'Italie qui dura quelques années. Elle aurait même duré plus long-tems, si Léon X n'avait pas réveillé le ressentiment assoupi des deux monarques: la Lombardie ne tarda pas à devenir le théâtre d'une nouvelle guerre, à la suite de laquelle les Français furent chassés de cet état, et le Duché de Milan passa à François Marie Sforza. Léon X laissa par sa mort la tiare à Adrien VI, qui ne la conserva pas long-tems. Clément VII, qui fut élu à sa place en 1523, voyait de mauvais œil la grandeur de l'Empereur, et différait toujours de se liguer avec lui. Dans ces entrefaites François I.er fit une nouvelle invasion en Italie, où il eut le Pape pour allié; mais ayant été fait prisonnier à la bataille de Pavie il fut emmené à Madrid, et n'obtint sa rançon qu'en renonçant à tous

Sa mort en 1513. Léon X.

François I Roi de France envahit l'Italie

Charles I. Roi d'Espagne élu Empereur.

Paix d'Italie.

Mort de Léon X en 1521. Clément VII.

François I revient en Italie. Il est battu, et fait prisonnier.

ses droits sur le royaume de Naples, sur les villes de Milan et de Gênes, sur la Bourgogne et une partie de la Flandre. Mais il ne fut pas plutôt rentré dans son royaume, que malgré ses engagemens, il envoya en Lombardie une puissante armée pour reprendre le Milanais. La faiblesse des troupes impériales et les forces de la ligue rendaient pour ainsi dire inévitable la ruine de l'Empereur, lorsque le timide et irrésolu Clément VII se décida enfin à se joindre à lui. Le Roi de France voyant ses forces s'affaiblir en Italie jugea à propos de faire la paix, qui fut conclue à Cambrai en 1525, et l'année suivante Charles fut couronné Roi d'Italie.

Il rentre de nouveau en Italie.

Paix de Cambrai en 1525. Charles-Quint couronné Roi.

A la mort de François Sforza, dans la personne duquel s'éteignit la dynastie des Ducs de Milan, l'Empereur s'empara de ce duché comme d'un fief dévolu à l'empire; et dans le même tems à peu près finit aussi la république de Florence, dans laquelle Cosme de Médicis usurpa l'autorité souveraine.

Nouvelle guerre entre l'empire et la France.

La paix de Cambrai ne semblait pas devoir être de longue durée. François I.er forma de nouveau le projet d'envahir la Lombardie; et le Duc de Savoie s'étant refusé à lui livrer passage, il entra de vive force dans ses états et le mit aux abois. L'Empereur étant venu à son secours, il y eut entre les deux monarques plusieurs faits d'armes, à la suite desquels ils conclurent une trève de dix ans: le traité en fut passé à Nice sous la médiation du Pape Paul III: traité dans lequel le Duc de Savoie, victime à la fois de son ennemi et de son allié, perdit sa souveraineté. L'animosité de ces deux monarques l'un contre l'autre s'étant rallumée à la fin de la trève, il se préparèrent à une nouvelle guerre qui se prolongea jusqu'en 1544, où fut conclue à Crespi une paix qui samblait devoir être de longue durée, et trois ans après laquelle mourut François I.er âge de cinquante-trois ans.

Traité de Nice.

Traité de Crespi en 1544.

Abdication de Charles-Quint.

En 1555 Charles-Quint remit ses états à son fils Philippe, et à son frère Ferdinand la dignité impériale, puis il se retira dans l'Estremadure où il mourut trois ans après son abdication.

Les Français envahissent Naples.

Le Pape Marcel II eut pour successeur Paul IV, homme fougueux et intolérant, qui résolut de chasser de Naples les Espagnols. Henri II Roi de France, avec lequel il se ligua à cet effet, envoya une armée contre ce royaume: mais ses troupes ayant été battues en Flandre par le Duc Emmanuel Philibert, il dut rappeler celles d'Italie pour s'opposer aux progrès de l'ennemi.

Le Duc de Savoie est remis en possession de ses états en 1559.

Le Pape, dont cet échec avait démasqué les intrigues, se reconcilia avec l'Espagne, et reconnut l'Empereur Ferdinand d'Autriche frère de Charles-Quint. En 1559 le Duc de Savoie fut remis en possessession de ses domaines, que lui avaient enlevés les Français; et par un bienfait du traité de Cambrai conclu entre la France et l'Espagne, l'Italie cessa d'être le champ de bataille des étrangers qui s'en disputaient la possession.

Charles Emmanuel lui succède en 1588.

A Emmanuel Philibert succéda en 1588 son fils Charles, qui profitant des troubles da la France s'empara du marquisat de Saluces: ce qui fut la cause d'une nouvelle guerre, à laquelle les cours de Rome et d'Espagne mirent fin par leur médiation, et en 1601 il fut conclu à Lyon un traité, par lequel la France renonça à ses prétentions sur le royaume d'Italie. François Gonzague, maître de Mantoue, étant mort en 1612, Charles Emmanuel crut pouvoir faire valoir ses droits sur le duché de ce nom, et y fit même des conquêtes; mais il fut arrêté dans ses projets par l'Espagne, avec laquelle, après une guerre de quatre ans, il fit la paix en 1617. Vincent II, successeur de François Gonzague, étant mort en 1626, la maison d'Autriche forma le dessein de s'emparer de ce duché, et pour en empêcher l'exécution, il fut résolu avec la France d'envoyer des troupes contre les Espagnols en Italie. Louis XIII y vint en personne; et Charles, qui combattait pour l'Espagne, eut la douleur de voir ses états souffrir des dommages considérables sans aucun avantage pour lui: ce qui occasionna sa mort en 1630. La même année il fut conclu à Ratisbone entre le Roi de France et l'Empereur un traité, par lequel le Duché de Mantoue fut rendu au Duc de Nevers, et qui délivra le Montferrat des troupes qui l'occupaient. Mais les parties contractantes ne paraissant guères satisfaites de ce traité, on convoqua à Chevasco un nouveau congrès où fut conclue une paix, durant laquelle les Français ne cessèrent point d'occuper frauduleusement Pignerolles, et par conséquent eurent toujours un pied en Italie. Cette paix ne dura que trois ans, et la venue de l'Infant Don Ferdinand en Italie fesait espérer la fin de tous ces débats; mais la France voulant chasser les Espagnols de l'Italie leur déclara la guerre. Les Ducs de Savoie, de Parme et de Mantoue se réunirent à la France, ce que ne fit pourtant le premier, que par l'impossibilité où il se trouvait de rester neutre comme firent Venise, Rome et la Toscane. La guerre n'occasionna point autant de maux qu'on le craignait, et Victor Amédée Duc de Savoie pouvait se dire satisfait de cette ligue.

Traité de Lyon en 1601.

Mort de Charles Emmanuel en 1630.

Paix de Cherasco.

Guerre entre la France et l'Espagne.

Effets de la mort du Duc de Savoie.

La mort de ce duc fit prendre à la guerre un autre pli, mais sans rien changer à l'état des choses, les Espagnols ayant continué d'occuper la Lombardie, et les Français Pignerolles.

Révolution de Naples.

Le royaume de Naples, quoiqu'exempt des guerres qui affligeaient la Lombardie, fut néaumoins l'état qui souffrit le plus des contributions de l'Espagne. L'oppression est quelquefois chez un peuple la cause d'une réaction d'autant plus forte, que cette cause a été plus puissante; et c'est ce qui arriva des Napolitains, qui ayant secoué le joug de l'Espagne, formèrent une république mal organisée. Dans cet état de troubles, le pouvoir absolu faillit plus d'une fois devenir la proie de quelques seigneurs, du nombre desquels était Henri II duc de Guise, qui trouva dans Janvier Annèse un compétiteur; mais le premier étant tombé entre les mains des Espagnols, les Napolitains rentrèrent d'eux-mêmes dans le devoir. A peine sorti de prison, ce Duc tourna de nouveau ses vues vers le royaume de Naples: ce qui occasionna une nouvelle guerre où les Espagnols eurent le dessous, et furent obligés d'accepter la paix aux conditions qui leur furent proposées.

Puissance des Français vers l'an 1680.

En 1680 la monarchie Française était montée à un degré de puissance, qui la rendait pour ainsi dire l'arbitre de l'Europe, et dont elle ne tarda pas à déchoir. Louis XIV envahit le Piémont et battit à Staffarda les Piémontais. La paix, dont les deux souverains avaient également besoin, fut signée au mois d'août 1696 sous le titre de *Neutralité d'Italie:* traité en vertu duquel cette péninsule put jouir de quelques années de paix, et se relever des maux qu'elle avait soufferts.

Neutralité d'Italie en 1695

Philippe V Duc d'Anjou Roi d'Espagne.

Charles II Roi d'Espagne laissa en mourant pour héritier universel le prince Electeur Philippe V Duc d'Anjou petit-fils de Louis XIV, déjouant ainsi les vues de tous ceux qui briguaient cette couronne, ce qui fit passer le sceptre de la monarchie Espagnole, de la maison d'Autriche dans celle de Bourbon. Dépouillés de l'Espagne la cour de Vienne occupa le Milanais et le Royaume de Naples; mais les entreprises d'Eugène de Savoie général de ses troupes furent entravées par le Duc de Savoie qui était ami des Français, et dont les temporisations donnèrent le tems à Philippe de venir en Italie, où il ne fit qu'un séjour de peu de durée. Tant que Victor Amédée fut pour la France, les Autrichiens ne purent se soutenir contre Pilippe; mais le Duc de Savoie s'étant réuni à l'Empereur, ils battirent les Français, et Philippe perdit le royaume de Naples.

Guerre de l'Autriche et de l'Espagne.

A la mort de Joseph I.er la couronne impériale passa à Charles VI, ce qui occasionna de grands changemens dans les affaires de l'Europe. En 1714 les pays bas Espagnols, le royaume de Naples et la Toscane tombèrent sous sa domination. La neutralité stipulée entre la France et l'Allemagne relativement à l'Italie, fesait présager pour ce pays des jours sereins, mais qui étaient encore trop éloignés. La succession des duchés de Florence, et de Parme et Plaisance causait de nouvelles inquiétudes, et fesait craindre une rupture. Et en effet, les Espagnols s'emparèrent du royaume de Naples; et l'Empereur battu partout dans la Lombardie, qui passa sous le Duc de Savoie, se retira dans le pays de Trente, et conclut la paix moyennant la cession qu'il fit des duchés de Bar et de Lorraine à la France. Charles VI étant mort en 1740, son successeur Charles VII fit valoir ses prétentions, ce qui fit de l'Italie le théâtre d'une nouvelle guerre, dans laquelle figurèrent six armées différentes, et qui se termina par la bataille de Plaisance, à la suite de laquelle les Français et les Espagnols se retirèrent. Il y avait huit ans que la guerre désolait l'Italie; et la paix, qui était généralement désirée, fut enfin conclue par un traité de paix signé à Aix-la-Chapelle: traité par lequel François I.er, époux de Marie Thérèse fille de Charles VI, fut reconnu Empereur.

Charles VI Empereur en 1711.

Les Espagnols prennent le pays de Naples.

Mort de Charles VI en 1740.

Paix d'Aix-la-Chapelle

A la mort de ce monarque arrivée en 1765, son épouse prit les rènes de l'état durant la minorité de son fils Joseph. Sous le gouvernenement paisible de cette princesse incomparable, l'Italie goûta les douceurs d'une longue paix, durant laquelle elle put réparer toutes ses pertes. Son règne fut suivi de celui de Joseph II, monarque supérieur à tout éloge, qui, loin de troubler la paix affermie par les soins de la Reine sa mère, ne songea qu'à faire fleurir le bonheur dans ses états. Dans ce noble dessein, il fonda des établissemens publics d'instruction et de bienfesance, encouragea les arts et le commerce, comprima l'influence des ordres monastiques, influence qui pouvait mettre des entraves à la prospérité d'un état, et sut faire usage de tous les moyens propres à faire le bonheur d'un empire. La Lombardie était arrivée presqu'au comble de la prospérité, lorsqu'une mort prématurée enleva ce prince philosophe, que sa bonté et sa justice rendirent l'objet des regrets universels.

Marie Thérèse gouverne les états qui lui sont laissés par son mari.

Joseph II.

Sa mort.

Les différends commençaient à renaître entre les cours de Rome et de Naples, mais la révolution Française les fit oublier. L'esprit qui la dirigeait s'était propagé jusqu'en Italie, et l'Empereur Léopold, qui avait succédé à Joseph II, n'avait rien négligé pour en arrêter les progrès; mais la mort trancha trop tôt le fil de ses jours. François II, actuellement régnant, montra les mêmes dispositions, dont toutes les puissances de l'Italie, à l'exception de Venise et Gênes s'empressèrent de seconder les effets. En 1796 les Français conduits par le général Bonaparte entrèrent dans la Lombardie, où ils érigèrent une république qui prit le nom de *Cisalpine*. Tout céda aux armes de ces nouveaux soldats de la liberté; et après une suite de combats et de victoires, il fut conclu à Campo Formio un traité, par lequel fut reconnue l'indépendance de la république Cisalpine, y compris Modène, Massa et Carrara jusqu'à l'Adige, et le pays Vénitien laisssé à l'Empereur sous une forme de gouvernement démocratique. Ce traité ayant été rompu en 1799, un armée d'Austro-Russes envahit la Lombardie; et cette partie de l'Italie était perdue pour la France, sans la victoire remportée à Marengo par Bonaparte: victoire après laquelle fut remise en pied la république Cisalpine, qui au bout de deux ans prit dans les comices de Lyon le nom de *Republique Italienne*, et dont Bonaparte lui-même fut nommé président. Mais l'existence de ce nouvel état, qui, en trois ans eut quatre constitutions, ne pouvait être de longue durée. Bonaparte, qui alors avait pris le nom de Napoléon, fit tourner cette instabilité à l'avantage de ses vues; et s'étant rendu à Milan en 1805, il posa sur sa tête la couronne des anciens Rois d'Italie, connue sous le nom de *couronne de fer*, et transforma la république en un royaume qui fut appelé royaume d'Italie, dont Milan fut déclarée la capitale, et Eugène de Beauharnais son beau-fils nommé gouverneur sous le titre de vice-Roi. Après la bataille d'Austerlitz, l'Empereur dut céder au nouveau Roi d'Italie les états Vénitiens qui furent aggrégés à ce royaume, et ajoutèrent à la dignité du prince vice-Roi celui de prince de Venise.

Invasion des Français en 1796. République Cisalpine.

Paix de Campo Formio.

Les Français rentrent en Italie en 1800.

Napoléon couronné Roi d'Italie en 1805.

Il envahit le pays de Naples en 1806.

En 1806 Napoléon envahit le royaume de Naples, dont il donna ensuite le trône à Joachim Murat; et le Pape ayant été transféré en France, la Toscane et la Romagne furent réunies à l'empire Français. La guerre se ralluma entre l'Empereur François et le chef de ce nouvel empire; mais la bataille de Wagram ramena la paix, après laquelle Napoléon épousa en 1810 l'Archiduchesse Marie Louise

fille de l'Empereur d'Autriche, de laquelle il eut l'année suivante un fils, en faveur duquel il détacha de l'empire Français les états du Pape dont il le proclama Roi, sous le titre de Roi de Rome (1). Subjugué par les idées de politique qu'il s'était formées, il déclara en 1813 la guerre à la Russie; mais la faim et le froid, en détruisant une grande partie de son armée, l'obligèrent à faire une retraite précipitée, et après une suite d'évènemens désastreux, il dut l'année suivante abdiquer les couronnes de France et d'Italie. La paix régnait enfin dans toute l'Europe, lorsque sortant en 1815 de l'île d'Elbe où il avait été relégué, il voulut tenter de nouveau le sort des armes dans les champs de Vaterloo; mais la fortune l'ayant abandonné, il fut transporté à S.te Hélène. Dans le même tems Murat chercha aussi à s'emparer de l'Italie, et la bataille de Tolentino qu'il perdit contre les troupes impériales lui fit perdre en même tems la couronne. Enfin, en vertu des derniers traités de paix, l'Italie a été divisée ainsi qu'il suit. L'Autriche a eu le Milanais, le Mantouan et les états Vénitiens qui composent le royaume Lombard-Vénitien. Le Duché de Parme, Plaisance et Guastalla a été donné à Marie Louise d'Autriche. Le duché de Modène et Reggio est échu à François d'Autriche fils de Béatrice d'Este; le pays de Gênes au Roi de Sardaigne; et le Piémont, l'Etrurie et la Romagne ont été rendus à leurs anciens maîtres. L'Italie s'occupait du soin de guérir ses blessures, lorsque les révolutions de Naples et du Piémont semblaient faire craindre de voir le feu de la guerre se rallumer dans cette péninsule; mais le petit nombre de gens égarés n'a pas tardé à rentrer dans le devoir, et les deux nations en général se sont montrées bien éloignées de vouloir troubler un état de paix, dont la durée leur est si nécessaire.

Son abdication en 1814.

Paix d'Italie.

Révolutions passagères de Naples et du Piémont

(1) Dans ce nouvel état de choses l'Italie s'est trouvée divisée en trois partie, savoir; 1.° le royaume d'Italie, qui comprenait vingt-quatre départemens; 2.° le royaume de Naples; 3.° les états réunis à l'empire Français, qui étaient le Piémont, le pays de Gênes, l'Etrurie, l'Etat du Pape, avec Parme et Plaisance.

GOUVERNEMENT DES ITALIENS

DEPUIS LA PAIX DE CONSTANCE JUSQU'EN 1823.

Paix de Constance.

La paix de Constance conclue en 1183 avait enfin assuré aux villes de l'Italie l'indépendance, pour laquelle elles avaient auparavant soutenu tant de guerres. A l'exception du droit de souveraineté et de quelques autres qui y sont attachés, dont l'Empereur resta en possession, elles avaient la faculté de se donner elles-mêmes telle forme de gouvernement qu'il leur plaisait, d'élire leurs magistrats, de faire les lois qui leur semblaient nécessaires, et de favoriser l'industrie et le commerce par tous les moyens qu'elles croyaient les plus convenables: c'étaient enfin autant de républiques, absolument indépendantes, à qui il ne fallait pour être heureuses que de le vouloir.

Muratori a parlé longuement, et dans le plus grand détail, de la ligue Lombarde et du traité de paix signé à Constance (1) traité plus fameux qu'aucun autre, pour avoir été inséré dans le code des lois politiques, et qui depuis a servi de règle aux villes Lombardes en tout ce qui concernait leurs droits et leur administration. Nous nous bornerons à en faire connaître ici l'esprit en peu de mots. Les villes de Lombardie pourront se construire des fortifications, avoir une force armée, prolonger et renouveller leur confédération, comme il leur plaira. Elles jouiront de tous les droits régaliens, et conserveront leurs coutumes. Elles jureront fidélité à l'Empereur, et lui payeront à titre d'hommage deux mille *marche* d'argent (2). L'Empereur aura en Lombardie des légats, de qui les Consuls des villes receveront l'investiture de leur autorité; ils jugeront les causes les plus importantes en cas d'appel de la

(1) *Antich Ital.* Dissert. XLVIII *Delle Società dei Lombardi, et d' altre città d' Italia per conservare la libertà, e delle Paci di Venezia e di Costanza.*

(2) Qui, d'après le calcul du comte Giulini, valaient onze mille et deux cents de nos sequins d'aujourd'hui, somme bien modique vû sa répartition sur vingt-cinq villes qui composaient la ligue, depuis que Pavie et Como y furent comprises.



49



G. Gallina inc.

partie condannée; mais ils seront obligés de rendre dans deux mois leur jugement, pour lequel ils devront se conformer aux lois du pays. Les villes de la ligue enverront tous les cinq ans leurs orateurs à la cour de l'Empereur pour recevoir l'investiture, et tous les dix ans le serment de fidélité sera renouvellé. Les contestations pour cause de fiefs entre l'Empereur et quelqu'une des villes de la ligue seront jugées par les Pairs de cette ville selon ses coutumes, hors les cas où se trouverait en Lombardie l'Empereur lui-même, qui alors pourra les juger s'il lui plait. L'Empereur devant venir en Lombardie, les fourrages lui seront fournis ainsi qu'il est prescrit, et l'on fera aux routes et aux ponts les réparations nécessaires. Ainsi se forma en Italie cette confédération de villes libres, sous la protection de l'Empereur, comme l'étaient devenues peu de tems auparavant les villes Anséatiques de Lubec et de Hambourg, et comme le devint la même année 1183 celle de Ratisbonne: époque depuis laquelle on voit en effet reparaître dans les anciens écrits la signature des Consuls *Reipublicae Mediolanensis* (1). Cette célèbre paix de Constance a fourni à M.r Bossi, peintre renommé, le sujet d'un grand tableau, qu'une mort prématurée et fâcheuse pour les arts et les sciences (2) ne lui a pas permis d'achever. Nous avons cru faire une chose agréable aux artistes, que de leur présenter à la planche 49 une copie exacte de ce beau tableau.

Comment elle a été représentée par M.r Bossi peintre.

Nous n'examinerons pas ici si l'on doit faire remonter les commencemens de la liberté de l'Italie jusqu'au tems de l'Empereur Henri IV, ou seulement jusqu'à celui d'Othon III ou de Henri V. Non seulement plusieurs villes, mais même plusieurs bourgs commencèrent alors, après avoir renvoyé les agens de l'Empereur, à se gouverner par eux-mêmes (3); mais ces changemens n'étaient

Origine de la liberté Italienne.

(1) Giulini, *Memorie*, Tom. VII. pag. 6.

(2) V. les *vers* de M.r Calvi sur la mort du chevalier Bossi (*Milano* 1816 in 8.°), dans lesquels il est fait mention des meilleurs ouvrages de ce peintre célèbre, tels, que son tableau de l'OEdipe, et les cartons de l'école de Pétrarque et de la paix de Constance.

(3) En parlant de l'origine du gouvernement républicain introduit dans plusieurs villes d'Italie, Muratori (Dissert. XLV. *delle Antich. Ital.*) observe qu'il fut adopté en Toscane plus tard qu'en Lombardie. On trouve, dit-il, que, dans plusieurs villes de cette dernière contrée, il ne restait plus durant le XII.e siècle aucun privilège aux marquis, ni aux comtes

que partiels. On trouve quelques communes rurales constituées sous l'approbation des Empereurs mêmes: cependant, ce ne fut que vers la fin du XII.e siècle que disparut entièrement l'autorité des marquis, des comtes et des agens impériaux, et que les villes du royaume d'Italie prirent une forme de gouvernement vraiment libre. Muratori a traité plus amplement cette matière dans ses dissertations sur les *Antichità Italiche* du moyen âge: ce qu'a fait d'une manière encore plus étendue Sismondi dans son grand ouvrage *delle republiche Italiane*; ensorte qu'il ne nous reste pour ainsi dire à faire ici, qu'à restreindre en peu de pages ce qui a fourni au premier la matière de cinq dissertations, et au second le sujet de plusieurs volumes, dans lesquels l'auteur montre beaucoup d'érudition et de philosophie.

Forme de republique adoptée par plusieurs villes d'Italie. Magistrats.

Les villes n'eurent pas plutôt recouvré leur liberté et adopté le gouvernement républicain, qu'il leur fallut élire des magistrats pour l'exercice de l'autorité politique en tems de paix comme en tems de guerre, pour l'administration de la justice, pour maintenir dans le devoir les hommes puissans et les séditieux, et pour contracter des alliances avec les villes voisines. La première idée qui se présenta fut de créer des consuls: magistrature dont l'ignorance des tems n'avait pu encore effacer le souvenir dans l'esprit des peuples de l'Italie. L'histoire même nous apprend, qu'au commencement du X.e siècle, il y avait à Rome des consuls, dont les fonctions, quoique tout-à-fait différentes de celles des anciens Consuls de la république Romaine, n'en étaient pas moins révérées. On trouve encore de ces Consuls à Ravenne dès l'an 990, à Ferrare en l'an 1015, ainsi que dans d'autres villes de l'Italie (1). Mais les Consuls des villes organisées en républiques étaient d'une toute autre nature; ils avaient l'exercice de l'autorité suprême, et l'administration supérieure des affaires publiques.

Consuls.

Consuls de Milan vers la fin du XI. siècle.

Vers la fin du onzième siècle on créa pour la première fois des Consuls dans la république Milanaise. L'institution de cette magistrature constitua une souveraineté qui représentait tout le peuple (2),

qui étaient des officiers de l'Empereur, tandis qu'en Toscane l'autorité des marquis nommés par le Roi ou par les Empereurs se maintint jusqu'à la fin de ce même siècle. Ce dernier pays n'eut de gouvernement vraiment libre, que du moment où les dissensions entre Philippe Suève et Othon IV.e de Brunswich amenèrent un interrègne en Italie.

(1) V. Muratori, *Ouvr. cit.* Dissert. XLVI.

(2) Giulini, *Memorie*, Tom. IV. pag. 423.

et par laqualle furent abolis les offices royaux. L'Archevêque qui jouissait auparavant dans la ville d'une espèce de souveraineté inhérente à l'élévation de son rang, dut soumettre à ce sénat jusqu'à ses décisions synodales pour les faire ratifier par l'acclamation de *fiat* lorsqu'elles étaient approuvées (1). L'histoire de cette époque ne nous apprend pas comment ces Consuls étaient élus, s'ils l'étaient par les nobles seulement, ou par tous les ordres de l'état ensemble, combien ils étaient, ni quelle était la durée de leurs fonctions. Au commencement du XII.e siècle ils étaient au nombre de dix-huit, et même quelquefois plus. Il parait que ces magistrats composaient le petit conseil qui était toujours assemblé, ou toujours en activité de service pour les besoins de l'administration, et que pour les affaires extraordinaires ils convoquaient l'assemblée générale de la nation. En 1130 il y avait vingt Consuls, et l'élection s'en fesait par les trois classes des citoyens qui se composaient, savoir; la première, des *Capitani*, qui étaient les nobles du premier ordre; la seconde des *Valvassori*, qui étaient aussi des nobles, mais d'un ordre inférieur; et la troisième des *Cittadini*, citoyens, qui formaient comme le tiers état. Les Consuls pris dans ce dernier ordre étaient en nombre inférieur à celui pris dans chacun des deux autres ordres: d'où l'on voit que l'autorité résidait réellement dans le corps de la noblesse, et qu'il n'en restait guères au peuple que l'apparence, comme à Rome dans les comices par centuries (2). La république de Milan était néanmoins bien petite alors, sa juridiction ne s'étendant guères au delà des remparts; les pays d'alentour formaient divers autres petits états

(1) Quelques villes cependant (observe encore Muratori dans sa XLVI.e Dissert.) avaient bien recouvré leur liberté, et réparti entre les citoyens les diverses fonctions du gouvernement; mais il y avait toujours un principal personnage qui était l'évêque, soit comme étant le chef spirituel du peuple; soit parce que, dans les tems précédens, les Empereurs avaient accordé à plusieurs évêques la dignité de comtes ou de gouverneurs des villes où ils siégeaint, au moyen de quoi leur autorité s'étendait au temporel comme au spirituel. C'est pour cela que, dans les nouvelles républiques, le peuple partageait avec eux l'autorité, et leur cédait le pas dans les conseils et les délibérations; mais ce partage ne dura pas long-tems, et le peuple finit par reprendre le gouvernement temporel.

(2) V. Giulini, *Ouvr. cit.* Tom. V. pag. 260, et Verri, *Storia di Milano*, Tom. I. chap. 6 pag. 146.

indépendans, qui avaient un gouvernement et leurs consuls particuliers. Voilà tout ce que nous savons de la constitution civile de Milan vers le commencement du XII.e siècle. L'autorité suprême était censée résider dans la personne de l'Empereur, dont l'effigie était empreinte sur les monnaies, et de qui certains juges ou envoyés, qui jugeaient les causes des particuliers, recevaient leur autorité. Mais c'était la ville elle-même qui statuait sur la forme de son gouvernement, sur la paix et la guerre, ainsi que sur l'assise et le recouvrement des impôts. Landolphe le jeune, en parlant de l'an 1112, dit que les Pavesans et les Milanais s'allièrent pour leur défense commune contre qui que ce fût: disposition par laquelle il semble que les deux parties contractantes entendaient tacitement de contraster par la force avec l'Empereur même, dans le cas où il aurait voulu porter atteinte à leurs nouvelles magistratures, à leurs finances, ou à la juridiction qu'elles exerçaient. L'usage était alors de mettre le nom de l'Empereur ou du Roi d'Italie en tête des contrats, des testamens, des sentences etc.; mais cet usage cessa au commencement du XII.e siècle (1). En un mot la constitution de Milan devint à-peu-près la même que celle d'une ville libre de l'empire.

Après la paix de Constance ces magistrats sont reconnus.

Par la paix de Constance, les Milanais avaient acquis la liberté municipale sous la protection conditionnelle de l'empire; mais leur juridiction était extrêmement restreinte, attendu que les bourgs et les villages composant actuellement le duché, étaient alors pour la plupart indépendans, ou même ennemis. L'Empereur Frédéric, par un acte signé de lui à Reggio le 11 février 1185 (2), leur abandonna même *omnia regalia*, *quae Imperium habet in Archiepiscopatu Mediolanesi*, *sive in Comitatibus Seprii*, *Martesanae etc.* On lit même dans cet acte, qu'aux instances des Milanais, cet Empereur avait promis de s'intéresser à la reconstruction de Como; qu'il se serait opposé à quiconque aurait cherché à l'empêcher, et qu'il avait en outre pris l'engagement de n'entrer en ligue avec aucune

(1) Il est même à remarquer que, lorsque le Roi Frédéric nomma Sicher son ministre à Milan par un décret où il lui ordonnait de chercher à appesantir sur Lodi le sceptre de l'autorité, les Consuls de Milan déchirèrent ce décret, le foulèrent aux pieds, et même ce ne fut qu'avec beaucoup de peine que l'envoyé impérial parvint à se soustraire pendant la nuit à la fureur du peuple. (Murena, *Rer. Ital. Script.* Tom. VI. pag. 957.

(2) Puricelli, *Monum.*

autre ville de la Lombardie sans le consentement des Consuls de Milan. Il confirma ses promesses par serment, et promit de les faire ratifier de même par son fils Henri déja élu Roi des Romains, dans le délai qu'il plairait aux Consuls et au conseil de Milan de fixer. En reconnaissance de ces marques de bienveillance, les Milanais s'obligèrent à garantir à l'Empereur ses états d'Italie etc. etc. On voit enfin par l'acte dont il s'agit, que l'Empereur ne se regardait plus comme *orbis terrae Dominum*, et il y figure comme un prince qui traite en quelque sorte d'égal à égal avec un peuple libre.

Pendant plusieurs années, l'exercice de l'autorité suprême et l'administration des affaires publiques furent confiés aux Consuls, qui se prenaient dans la classe des citoyens. Mais les désordres auxquels donnèrent lieu dans la suite l'élection de ces magistrats, et surtout les brigues des hommes puissans, pour obtenir cette charge éminente, firent songer aux moyens d'obvier à ces inconvéniens. Pour cela, on imagina de prendre dans quelqu'une des villes alliées le personnage auquel dévaient être confiés les soins du gouvernement et l'administration de la justice. On crut par là, que dégagé de tout lien de parenté comme de toute affection locale, cet étranger serait exempt de tout sentiment de partialité, et que par conséquent la balance de l'équité ne vacillerait jamais entre ses mains. Nous verrons bientôt combien fut inutile ce dernier expédient, et même l'institution de ce magistrat suprême, auquel on donna depuis le nom de *Podestà*.

Podestà *magistrat suprême.*

Il ne faut pas croire cependant que toutes les villes adoptèrent en même tems la forme du gouvernement des *podestà*: les unes la prirent un peu plus tôt, les autres un peu plus tard, et dans les commencemens elle ne fut point uniforme entre toutes ces villes. Le peuple s'apercevait-il que les affaires de l'état étaient mal administrées sous ses Consuls? il procédait à l'élection d'un *podestà*: et lorsqu'il voyait les mêmes désordres se renouveller sous l'autorité de ce dernier, il revenait à ses Consuls. Voyons d'abord comment cette magistrature despotique s'établit dans notre patrie, à une époque où elle était en proie aux divisions intestines.

Comment la république de Milan passa sous le gouvernement d'un seul.

Une scission ouverte avait éclaté dès la moitié du XI.e siècle à Milan entre les nobles et le peuple. L'abus du pouvoir fut poussé si loin par les premiers envers celui-ci, qu'il se trouva dans la nécessité de se réunir et de recourir à la force: ce qui fit que la ville se divisa en plusieurs factions. Dans les commence-

mens, les nobles ne fesaient qu'un seul corps opposé au peuple; mais dans le XIII.e siècle, les nobles d'un rang inférieur se détachérent du corps entier de la noblesse, et composèrent un parti séparé. En 1198 le peuple forma de son côté un corps politique, qui prit le nom de *Credenza di Sant' Ambrogio*. Ce corps avait une salle où il tenait ses assemblées; il créait des juges pour décider les contestations entre les particuliers, et percevait une partie des revenus de la république (1). Les nobles de la première classe s'appelaient *Capitani*, et composaient la *Credenza de' Consoli*; et les nobles *Valvassori*, qui étaient dans l'origine comme des sous-feudataires dépendant des premiers, formaient la *Motta*, dénomination qu'ils prirent d'un endroit ainsi appelé entre Lodi et Milan, où les *Capitani* et les *Valvassori* (2) s'étaient battus. Ainsi il y avait à Milan trois conseils, qui étaient composés, l'un de 400, l'autre de 300, et le troisième de 100 membres. Comme la souveraineté résidait réelement dans la réunion de ces trois conseils naturellement rivaux l'un de l'autre, il est aisé d'imaginer dans quel état de vicissitudes et de troubles dut se trouver cette espèce de république vers la fin du XII.e, et pendant presque tout le XIII.e siècle. Ces divisions finirent par altérer insensiblement sa constitution, e par établir dans l'état le gouvernement d'un seul. L'élection des Consuls chargés du gouvernement de la ville se fesait d'abord tous les ans; mais cela donnait lieu à tant de difficultés et de dissensions, qu'on fut obligé de créer pour un tems déterminé un dictateur, sous la puissance duquel dussent fléchir toutes les factions, pour qu'on pût procéder ensuite à la nomination des magistrats. En 1186 les Milanais durent se donner un *podestà*, en qui tous les pouvoirs étaient concentrés. Pour prévenir tout motif d'envie et de rivalité, ils investirent de cette suprême magistrature un habitant de Plaisance, nommé Hubert Visconti. Sa durée était d'un an, et tel était le vice de cette forme de gouvernement, que les biens, la liberté et la vie des personnes y étaient mis à la discretion absolue d'un souverain temporaire. L'année suivante, et pendant les quatre autres consécutives, la ville de Milan fut gouvernée par des Consuls. En 1191, on fut obligé de confier à un habitant de Brescia, nommé Rodolphe de *Concesa*, l'exercice du pouvoir suprême pour six mois,

Scission entre les nobles et le peuple.

Trois conseils à Milan.

Election d'un Podestà.

(1) Giulini, Tom. VII. pag. 20 etc.
(2) Giulini, Tom. VII. pag. 144.

au bout desquels devait se faire l'élection des Consuls. Des changemens encore plus notables eurent lieu au commencement du XIII.ᵉ siècle : car la crainte peut-être de remettre à un seul homme l'exercice du pouvoir absolu, ou l'obstination des trois partis à vouloir soutenir le *podestà* proposé par chacun d'eux, fit prendre en 1201 la résolution de confier ce pouvoir à un triumvirat, composé de trois *podestà*. L'année suivante 1202 l'élection de ce magistrat donna naissance à tant de factions, que *Commissum fuit Anselmo de Terzago, quod provideret secundum suam discretionem de regimine civitatis, qui elegit duos Consules, qui regerent per annum* (1). L'année qui suivit il y eut à Milan jusqu'à cinq de ces *podestà*, et deux seulement l'année d'après. Les divisions qui régnaient dans la ville étaient telles, que la liberté s'y limitait en quelque sorte à la simple nomination qui s'y fesait tous les ans de ce magistrat absolu, sous l'autorité duquel chacun ensuite courbait la tête, qui fesait des lois et les fesait exécuter sous ces diverses formules : *Dico, jubeo, et statuo perpetuo firmiter observari*, comme on le trouve dans une loi d'Oberto de Vialta, de Bologne, lequel était podestà de Milan en 1214. Mais les factions n'en triomphèrent pas moins sous cette forme de gouvernement que sous les précédentes, et cela jusqu'à ce qu'abandonnant le régime républicain la ville se soumit à l'autorité d'un seul chef.

Podestà *à Gênes, à Bologne, à Florence etc.*

Il en arriva de même dans les autres villes. La république de Gênes se trouvant déchirée par des guerres intestines dès l'an 1190, *Sapientes et Consiliarii civitatis convenerunt in unum, et de communi consilio statuerunt, ut Consulatus communis in futuro anno cessarent et de habendo Podestate omnes fere fuerunt concordes* (2). Les Consuls furent ensuite rappelés en 1192, puis dans les années suivantes les rênes du gouvernement furent tenues dans cette ville tantôt par des *Podestà* et tantôt par des Consuls, et enfin pendant long-tems elle fut exclusivement gouvernée par les premiers.

L'exercice du pouvoir était peut-être mieux réglé dans la république de Bologne. Il y était partagé entre trois conseils, les Consuls et le *Podestà*. Le conseil général se composait de tous les citoyens ayant atteint l'âge de dix-huit ans, excepté les artisans de la basse classe ; le corps des jurisconsultes formait un au-

(1) Flamma, *Chronic. MSS.* chap. 963.

(2) V. *i Continuatori di Caffaro*, Liv. III. des Annales de Gênes.

tre conseil qu'on appelait spécial, et à ces deux conseils appartenait la sanction de toutes les délibérations importantes, dont les Consuls et le *Podestà* avaient proposé le projet. Tous les ans on nommait ce dernier magistrat, et l'élection s'en fesait dans les vingt-quatre heures par quarante citoyens pris dans le conseil général. Ce magistrat, dit Ghirardacci, exerçait les fonctions du gouvernement tour-à-tour avec les Consuls; mais en lui seul résidait le pouvoir, et par conséquent il était le seul qui pût porter le chapeau, l'estoc et le sceptre. Ferrare avait encore des Consuls en 1190, comme il conste d'un écrit des archives de la maison d'Este, contenant la sentence rendue par les *Consuls et les juges de la commune de Ferrare* contre *Obizzo Marquis d'Este* en faveur du couvent de la *Pomposa*. Cette magistrature n'avait pas non plus cessé d'exister à Lucques en 1234, ainsi que l'atteste un autre écrit rapporté dans le *Codice* de Cencio Camerario, où il est fait mention de toutes les familles de cette ville, et avec elles des *Lucani Dei gratia Majores Consules*: cet écrit est le concordat passé entr'eux et la cour de Rome, qui les avait excommuniés.

Affranchis de l'autorité des Marquis et des Comtes qui les gouvernaient d'abord au nom des Empereurs, et même depuis presqu'en maîtres absolus, les Florentins commencèrent peu de tems après la mort de la princesse Mathilde à se donner des consuls, qui paraissent avoir été dans l'origine au nombre de quatre, la ville étant alors divisée en quartiers; mais l'accroissement de sa population ayant fait naître le besoin d'en augmenter l'étendue, elle fut divisée en 1078 en *sestieri*, arrondissemens, et chaque *sestiere* alors nomma son consul. Un de ces magistrats portait ordinairement le nom de *Rettore*, Recteur; mais il ne parait pas qu'il eût plus d'autorité que les autres; peut-être avait-il la présidence des assemblées publiques, et la signature des délibérations prises ensemble par tous les Consuls pour l'administration de la république. Villani prétend que la dénomination et les fonctions de *Podesta* ne furent connues à Florence qu'en l'an 1207; mais comme on a des preuves irréfragables qu'en 1195 certain Gherardo Caponsacchi était ainsi qualifié, et que ces fonctions étaient exercées en 1199 et en 1201 par Paganello de' Porcari, il est à présumer que cet historien a pris pour une nouvelle magistrature la création qui fut faite cette même année d'un magistrat sous le nom de *Podestà*, auquel fut confiée l'administration de la justice; et à cet effet il fut résolu que

l'exercice en serait remis à un étranger, qui devrait être d'une famille distinguée de l'Italie, et du parti opposé à celui des Gibelins (1). De la Tosa confirme ce fait dans ses *Annali*, et cite

(1) Toutes les villes prenaient ces magistrats dans celle des factions Guelphe ou Gibeline à laquelle elles appartenaient.

Ces factions, auxquelles l'Italie fut en proie pendant trois siècles, prirent naissance en Allemagne, comme nous l'avons observé ailleurs, et furent probablement l'effet de la rivalité qui éclata entre Conrad le Salique et ses descendans d'un côté lorsqu'il commandait dans la ville Guibellingen, et de l'autre les comtes Guelphes issus de la même souche en ligne féminine. C'est sans doute de là qu'ont pris leur nom les deux partis ainsi appelés en Italie, quoiqu'ayant un objet différent: partis que propagea l'animosité des Papes contre Frédéric II, dont ces pontifes s'étaient servis pour renverser Othon, et qu'ils accusaient pour cette raison d'ingratitude, avec un aigreur de ressentiment qu'ils conservérent contre ses descendans. Muratori est d'avis (*Antiquit. Ital* Vol. IV. Disser. LI.) que beaucoup d'Italiens, et entr'autres les habitans de Milan, de Plaisance et de Tortone, embrassèrent la faction Guelphe, non par un sentiment de haine contre l empire ni par refus de se soumettre aux Empereurs, mais uniquement par ce que les fils de Frédéric descendaient d'une tige qui leur ét ait odieuse, c'est-à-dire de Frédéric I.er héritier de la famille Gibeline. Cette supposition ne paraîtra guères admissible, si l'on réfléchit, qu'avant la paix de Constance les Italiens avaient déjà montré cette aversion pour la domination impériale, et que les populations que nous venons de citer n'avaient aucun motif de se plaindre des fils de Frédéric II, ces princes n'ayant jamais attenté directement à leurs droits ni à leurs privilèges. Muratori dit en effet, qu'un assez grand nombre d'individus en Italie, trouvaient insupportable le joug des Empereurs d'Allemagne, et cherchaient en conséquence à s'en délivrer. Charles I.er Roi de Naples et de Sicile, ainsi que ses fils, en fomentant la faction des Guelphes lui acquirent un grand nombre de partisans; et les alliances de cette faction avec les Papes toutes les fois qu il s'élevait quelqu'altercation entre elle et les Empereurs, ne contibuèrent pas peu à la renforcer. Il est vrai que les Papes ne la favorisaient que quand le besoin l'exigeait, ou lorsqu'ils la croyaient pouvoir être utile à leurs vues; et de leur côté les Guelphes n'hésitaient pas à se détacher eux-mêmes du Pape, toutes les fois qu'ils le croyaient convenable à leur sûreté ou à leurs intérets. La faction Gibeline était excitée par la crainte où étaient les nobles mémes des villes libres qui la composaient, de se voir dépouillés de leurs anciens fiefs et de leurs seigneuries: motif pour lequel on voyait souvent des Guelphes de familles distinguées abandonner leur parti pour se réunir à l'autre Du reste ces factions, comme on le voit par les *Annali d' Italia* de Muratori, ont été d'autant plus funestes à

pour premier *Podestà* de cette nature Gualfredotto de Milan, en observant qu'à défaut de palais on lui assigna une habitation dans l'évêché. « Pour prévenir toute considération ou partialité quelconque dans l'administration de la justice, dit Borghini, on résolut de nommer à cet emploi un étranger qui serait pris dans une des villes et des familles les plus distinguées de l'Italie, et l'on exigea qu'à un amour bien connu pour la justice il joignît le point d'honneur, qui est un puissant aiguillon pour bien faire. Sa qualité d'étranger ne contribuait pas peu d'ailleurs à lui attirer la confiance, en ce qu'on ne pouvait le soupçonner d'avoir pour lui ou pour les siens des vues d'agrandissement capables d'alarmer

l'Italie, qu'elles dégénérérent en un enthousiasme insensé, et en une espèce de frénésie, qui, dans la même ville, arma le noble contre le noble, le frére contre le frére, le père contre le fils, et le fils contre le père. Chacune de ces factions aspirait aux premières magistratures : de là les dissensions et les rixes continuelles ; de là les conjurations secrettes, les séditions, les combats, l'empressement à occuper les premiéres places, et surtout les plus importantes dans chaque ville ; de là enfin l'exil des principaux fauteurs de l'un ou de l'autre parti, leur retour avec de plus grandes forces, et les chutes fréquentes de l'une ou de l'autre faction quelquefois du faîte de la grandeur dans l'extrême avilissement. Les Florentins se distinguèrent par leur ardeur, non seulement à soutenir le parti Guelphe, mais encore à chercher la ruine du parti contraire. Cette puissante république s'est cependant attiré le reproche d'avoir appelé en Italie des troupes étrangères pour les opposer aux Empereurs. Henri VII parvint à reconcilier à Milan les Torriani, qui étaient Guelphes, avec les Visconti qui tenaient à la faction Gibeline ; mais les deux partis continuèrent à s'entre-déchirer à Gênes, à Florence, à Bologne, à Crémone et dans d'autres villes ; et dans Modène surtout ils se poursuivirent avec plus d'acharnement, qu'ils n'en auraient montré contre des ennemis du dehors. C'est alors que ces factions prirent d'autres noms différens sous lesquels se distinguaient, savoir ; à Modène les *Gualandelli* et les *Aginoni* ; à Bologne les *Geremii* et les *Lambertacci*; à Gênes les *Mascherati* et les *Rampini* ; à Arezzo le parti vert, c'est-à-dire de la *Guelfa* et des *Secchi*, ou Gibelins; à Bologne même la *Scacchese* et la *Maltraversa*; à Pise les *Pargolini* et les *Raspanti* ; et la diversité de ces factions fit inventer aussi quelquefois de nouvelles armoiries. Mais si cet esprit d'animosité et de vertige fut fatal au repos et à la prospérité des peuples de l'Italie, il le fut encore bien davantage à la liberté des villes indépendantes, par la nécessité où il les mit souvent de recevoir, ou même de demander un maître.

la tranquillité publique, de manière que toutes ses actions pouvaient être regardées comme l'effet d'un zèle pur et sincère pour les intérêts de l'église (1)„.

Néanmoins, la condition requise dans le *Podestà* d'être Guelphe ayant quelquefois été la cause de troubles dans la ville, on crut prudent, pour les prévenir, de restreindre en 1250 ses pouvoirs, en donnant au peuple un *capitano*, ou chef, qui fût aussi étranger, et en instituant à la place des Consuls un conseil composé de douze citoyens sous le nom d'*Anziani*, Anciens, en qui résidât toute l'autorité du gouvernement.

Mais, tandis qu'un peuple est occupé du soin de comprimer l'esprit de faction, sans songer à l'intérêt public, la raison se tait, les lois perdent leur vigueur, et les magistrats demeurent

(1) L'usage de remettre entre les mains d'un étranger l'exercice du pouvoir suprême, dut être d'un grand obstacle à l'ambition des conquêtes, ces *Recteurs* n'ayant pas, pour le peu de tems que durait leur autorité, le même intérêt à agrandir l'état qu'auraient eu les citoyens. Quant au maintien de la tranquillité et de la paix intérieure, on eut lieu de se convaincre par le fait de l'inutilité de cet expédient: car au lieu de mettre fin aux désordres, ils en devinrent chaque jour plus grands. Le *Podestà* étranger, bien loin de pouvoir contenir les nobles, conformément au but de son institution, en était au contraire quelquefois insulté et maltraité impunément, et souvent même renvoyé d'une manière injurieuse. D'un autre côté, la faction dominante ayant toujours le dessus dans les délibérations, il s'ensuivait que le *Podestà* se trouvait obligé d'agir, dans l'exercice de son emploi, selon l'opinion de ceux à la faveur desquels il en était redevable: ensorte qu'au lieu de prendre l'intérêt commun pour règle de sa conduite, il ne consultait que l'intérêt du parti qui l'avait élu, et se fesait même un devoir de sévir dans toutes les circonstances contre le parti opposé, aux yeux duquel, c'eût été un délit que de se montrer simplement impartial ou indifférent. Ainsi les fonctions de *Podestà* s'étant peu à peu restreintes à l'administration de la justice dans les causes privées, à l'exclusion de toute participation aux affaires politiques, et cette magistrature n'ayant d'ailleurs aucune efficacité pour la répression de maux encore plus grands, on chercha quelqu'autre moyen propre à rétablir la paix dans l'intérieur, et à assurer la tranquillite de l'état contre les ennemis de l'extérieur, et ce moyen fut de confier l'autorité suprême à quelque prince renommé, qui, joignant ses forces à celles de l'état qui l'avait élu pour chef, fût capable d'étouffer les factions et de soutenir la guerre contre les ennemis du dehors V. Denina, Liv. XIII. chap. 7 *Rivol. d' Italia*.

sans autorité, ou ne l'exercent plus que selon les circonstances. Pendant trente ans et plus on ne vit que confusion, que désordres et massacres. Sous le Roi Manfredi, qui s'était déclaré pour les Gibelins, le comte Guido Novello exerçait, sous le double titre de lieutenant impérial et de *podestà*, un pouvoir absolu; mais les Guelphes s'étant relevés après la victoire du comte d'Anjou, élu par Urbain IV Roi de Pouille et de Sicile, on vit à Florence deux *podestà* avec trente-six conseillers. Le peuple s'étant ensuite déterminé à remettre au Roi Charles l'autorité suprême pour dix ans, ce prince envoya des agens qui régirent l'état à leur gré: ce qui fit que l'autorité des magistrats, tant étrangers que nationaux, fut sujette à de fréquens changemens, et soumise à des systêmes passagers. Le gouvernement n'était que précaire et suivait les vicissitudes des tems. En 1282 vers la moitié de juin on créa les *Priori dell' arti*, qui étaient d'abord au nombre de trois, et furent au bout de deux mois portés à six; et en 1292 on y joignit le *Gonfaloniere di giustizia*, qui était la première dignité de la république. Cette magistrature dura jusqu'à l'élévation des Medicis à la souveraineté, avec cette différence, qu'en 1453 ces fonctionnaires publics changèrent leur titre de *Priori* des arts en celui de *Priori* de la liberté Florentine. Les charges de *Podestà* et de *Capitano* du peuple furent toujours conservées: il fut même créé le premier avril de l'an 1306 un nouveau magistrat sous le nom d'*Esecutore*, Exécuteur, lequel devait être aussi étranger; et le premier élu en cette qualité fut Mathieu *dei Terribili* d'Amelia.

Les principales fonctions du *Podestà* consistaient d'abord dans l'administration de la justice civile et criminelle. Le *Capitano* du peuple était chargé de veiller à la conservation des droits de la nation, et à ce qu'il ne fût porté aucune atteinte à sa liberté. L'*Esecutore* était le juge né des maléfices, et les fonctions de ces trois magistrats ne duraient que six mois. Le dernier devait avoir trente-six ans accomplis, n'avoir aucune liaison avec des nations étrangères ennemies de l'église, être Guelphe, et jurer de rendre la justice avec impartialité et selon les statuts (1). Cette dernière charge fut abolie en 1435, et

(1) Varchi Liv. XI. pag. 144, fait mention d'un expédient, qui fut peut-être suggéré par quelqu'un de ces *Esecutori* au gouvernement, pour faciliter la transmission des accusations secrettes. Cet expédient, s'appelait la *Tamburazione*, et avait pris cette dénomination de certaines boi-

les fonctions qui y étaient attachées furent réunies à celles de *Podestà*, dont la magistrature dura jusqu'à la fin de la république. Cependant, le titre et certains emblêmes en furent conservés à un des juges de la *Rota* sous le gouvernement des Medicis, et passaient successivement aux autres juges tous les six mois.

Dignité et autorité du Podestà.

La dignité et l'autorité de *Podestà*, dit encore Muratori dans sa XLVI.e Dissertation, étaient d'une telle importance, que bien loin de les dédaigner, les grands seigneurs et les Princes mêmes se regardaient, lorsqu'ils en étaient investis, comme élevés à l'autorité suprême: ce qui s'exprimait par ces mots, *andavano in signoria*. L'exercice des fonctions de *Podestà* ne durait pas plus d'un an, dans l'endroit où ce magistrat avait rempli celles de préteur; et dans les commencemens on lui fesait prêter serment de ne garder cette charge que douze mois: serment dont pourtant il pouvait être relevé, lorsque ses rares qualités ou ses talens le fesaient juger digne d'y être conservé pour une autre année. Mais vû les exemples multipliés de l'abus qui fut fait de cette dignité précaire, on se décida dans plusieurs villes à nommer pour la même année deux *Podestà*, qui exerçaient leur ministère, l'un durant les six premiers mois et l'autre durant les six derniers suivans: précaution au moyen de laquelle on avait pourvu à ce que, dans les cas où l'administration de ces *Rettori* serait vicieuse où préjudiciable, elle n'eût au moins qu'une courte durée. Ces magistrats, comme nous l'avons observé plus haut, étaient pris dans toute autre ville que celle où devait s'exercer leur autorité, et ce choix se fesait de préférence dans les villes alliées ou amies. Chacun des membres du conseil proposait le personnage qu'il croyait le plus propre à cette magistrature, et l'élection s'en fesait à la pluralité des suffrages. On imagina encore, pour éviter la brigue et les altercations, de s'en remettre à quelques personnes sages et recommandables par leurs vertus pour le choix du *Podestà*; et d'autres fois on invita quelqu'une des villes confédérées à

tes appelées tambours, destinées à recevoir les dénonciations pour maléfices, qu'il était libre à tout le monde de faire contre qui que ce fût. On n'avait pas réfléchi, comme l'observe cet historien, qu'un semblable moyen d'accusation était sujet aux plus graves inconvéniens, vû la facilité qu'il offrait de calomnier et d'offenser impunément les gens les plus honnêtes. Néanmoins on le trouve admis dans le statut, *Tratt.* II. Liv. III. *Rub.* 96, pour fait de vexation de la part des seigneurs contre leurs vassaux.

donner elle-même, pour l'exercice de cette magistrature, celui de ses habitans qu'elle en croirait le plus digne, et surtout qui aurait été fait *Chevalier*. Lorsque ce choix tombait par hazard sur quelqu'un qui n'avait pas encore été décoré de ce titre, les historiens en fesaient la remarque comme d'une chose rare, et s'il arrivait que ce personnage se fût éminemment distingué dans son administration, il était promu, aux frais du public, à l'honneur de la chevalerie. Il y eut même de petites villes, qui s'engagèrent par convention expresse, à recevoir leur *Podestà* de quelqu'autre ville voisine et puissante. Du reste on avait particulièrement en vue, dans le choix de la personne destinée à cette magistrature, les citoyens les plus recommandables par leur naissance, par leur sagesse, par leur expérience et par leur bravoure: car l'obligation où était le *Podestà*, tout en vaquant aux soins du gouvernement, de commander encore l'armée et de marcher à sa tête partout où le besoin l'exigeait, lui rendait cette dernière qualité particulièrement nécessaire. Rolandino Passagieri de Bologne (1) donne le modèle des lettres, par lesquelles les nobles étaient appelés aux fonctions de *Podestà*. Ces lettres portent la date des *calendes de février*, qui devaient être alors en usage à Bologne ; et dans d'autres villes, c'était aux calendes de janvier ou de juillet que ce magistrat entrait en exercice. Quelques mois avant son installation, outre la communication par écrit qui lui était faite de son élection, on lui envoyait une députation pour l'inviter à se rendre à son poste, et cette députation se composait à Vérone de *Religiosi viri*, pour que les séculiers n'eussent pas le tems de surprendre la bienveillance du nouveau maître. Son entrée dans la ville se fesait avec toute la pompe et la solennité possibles. Sa réception était accompagnée en outre d'un discours prononcé à sa louange. Il avait la faculté, et on lui en fesait même une obligation, de conduire avec lui au moins deux *Juges* et deux *Chevaliers*, les premiers pour juger les causes civiles et criminelles, et les seconds pour former la garde du palais et du *Podestà*, et pour seconder celui-ci de leurs armes dans l'administration de la justice et pour le châtiment des méchans: ces officiers étaient le plus souvent largement stipendiés aux frais du trésor public. Le terme de ses fonctions expiré, le *Podestà* était soumis à une reddition de comptes, pour laquelle il était tenu de s'arrêter dans la ville autant de tems qu'il le fallait, pour qu'on eût le tems de recevoir et d'entendre les plaintes

(1) V. La-Somma, *Notariae Artis*.

qui pouvaient être portées contre lui ; à l'effet de quoi il était obligé, avant d'entrer en fonction, de donner caution suffisante dans le lieu même de son administration. Il arrivait aussi quelquefois, que pour avoir mécontenté le peuple ou les grands par leur propre faute, ou pour n'avoir pas su comprimer les factions auxquelles la ville était alors en proie, les *Podestà* étaient forcés de se retirer avant le terme de leur administration. Dans ce cas, ils n'en recevaient pas moins leur traitement en entier, pourvu cependant qu'ils n'eussent point démérité cette faveur (1). Il est aisé de voir, d'après tout ce qui vient d'être dit des *Podestà*, combien était importante et honorable cette magistrature. Mais on trouve à cet égard des éclaircissemens plus satisfaisans dans un opuscule intitulé *Oculis Pastoralis*, publié par Muratori, et écrit par un anonyme peu de tems après l'an 1222. Ce petit ouvrage servait comme de catéchisme à quiconque était appelé aux fonctions de *Podestà*, et contenait à cet effet toutes les allocutions qu'il devait faire, ainsi que les principales instructions sur la manière de bien gouverner.

Mais, soit que l'expérience ait fait sentir dans la suite des tems que l'autorité des *Podestà* était trop étendue, soit que le peuple, toujours en querelle avec les nobles, voulût avoir un chef particulier, soit enfin qu'on crût plus à propos de détacher de l'administration civile les affaires militaires, il fut créé dans les villes libres une autre magistrat, sous le titre de *Capitano del popolo*, qui se prenait de même dans une autre ville. Ses fonctions étaient de commander les troupes en tems de guerre, de réprimer les tumultes et d'en punir les auteurs lorsque le cas l'exigeait. Il était nommé pour six mois, et quelquefois même pour un an : ce qui n'empêcha pas cependant qu'on n'en élût encore d'autres, qui s'étaient rendus célèbres par leurs talens militaires, lesquels s'appelaient pour cette raison *Capitani di guerra*, chefs de guerre, et avaient le commandement de toutes les

Capitaine *du peuple.*

Capitani *de guerre.*

(1) Quiconque voudrait connaître d'autres particularités concernant l'élection et les fonctions des *Podestà* pourra voir les édits et les ordonnances des républiques de Ferrare, Modène, Sienne etc., que Muratori a rapportées ou citées dans sa XLVI.e Dissertation. Nous remarquerons seulement que les cérémonies observées dans l'élection des *Podestà*, étaient à peu près les mêmes dans toutes les républiques Italiennes.

troupes de la ville. Lorsque le *Podestà*, le *Capitano* du peuple, ou le Général d'armée venait à mourir étant en place, ses funérailles se fesaient aux frais du trésor public, et avec autant de pompe que s'il eût été le souverain de la ville. Outre les divers exemples qu'on en trouve dans les histoires de Bologne, de Florence, de Sienne etc., Muratori en rapporte un qui est celui des obsèques célébrés à Sienne en l'honneur du brave Jean d'Azzo, de l'illustre famille des Ubaldini, général des Siennais qui mourut au mois de juin de l'an 1390, empoisonné, à ce qu'on croit, par les Florentins. Ces deux dignités de *Podestà* et de *Capitano* furent cause que, dans certaines villes, il y eut deux palais publics, dont l'un s'appelait le palais de la commune où logeait le *Podestà*, et l'autre le palais du peuple où habitait le *Capitano*. Les variations auxquelles était sujet le gouvernement dans les villes libres, n'étaient pas moins fréquentes dans l'ordre des emplois. De là les institutions des *Priori*, puis des *Gonfalonieri*, ainsi appelés du nom de l'étendard populaire qui leur était confié: la création de cette dernière charge à Florence est de l'an 1293. On donna en outre pour adjoints aux *Podestà*, quelques hommes sages, dont ils devaient prendre l'avis dans les affaires les plus importantes de la république, et qui pour cette raison s'appelaient *Conseillers*, *Sages* ou *Anciens*. Quelquefois aussi le peuple se nommait un président, auquel on donna le nom d'*Abbate* du peuple: il y eut même plusieurs de ces *Abbati*, dans la réunion desquels résidait la principale autorité de la république. Cette sorte de magistrature eut lieu particulièrement à Gênes et à Plaisance. On vit aussi à une certaine époque les villes principales se nommer un *Doge*, comme étaient autrefois les dictateurs dans la république Romaine, et à l'exemple de celle de Venise, où nous verrons que ce magistrat était investi d'une grande autorité, sans que cela changeât rien à la constitution de l'état. Néanmoins on n'eut guères recours à cet expédient extraordinaire que dans les cas graves et difficiles, comme il arriva à Gênes, à Milan, à Pise et même à Florence.

Priori, Gonfalonieri, Anziani *etc.*

Abbati *du peuple*

Les villes, en se donnant un maître, perdent leur liberté.

Sans doute que la mesure adoptée de confier à quelque personnage puissant l'autorité suprême, était très-propre à ramener la paix et la tranquillité; mais il est certain aussi que, pour les villes qui désiraient conserver leur liberté, ou au moins reprendre au bout d'un certain tems les rênes du gouvernement, comme il parait que c'était leur intention, l'usage d'un semblable remède

était de sa nature même bien dangereux (1). Outre l'influence pernicieuse que ce changement de gouvernement, et l'élévation du nouveau maître devaient exercer nécessairement sur l'égalité des fortunes et sur les mœurs, il suffisait qu'une seule ville pût admettre le gouvernement royal, pour que l'état fût toujours chancelant. Et en effet, soit que ces changemens de système politique fussent subitement opérés par le peuple, soit qu'ils fussent l'effet des brigues de l'ambition, le fait est qu'un maître était à peine sorti de place qu'on en cherchait un autre, et que toute idée de liberté s'était pour ainsi dire évanouie. D'un autre côté, la considération et l'influence nécessairement attachées à la personne de ce magistrat suprême, lui fournissaient un puissant moyen, malgré toutes les précautions prises pour l'empêcher, de rendre absolue et perpétuelle l'autorité qui ne lui avait été accordée que pour un tems limité, et sous certaines obligations. C'est ce qui arriva des villes qui se donnèrent un maître, et dont quelques-unes seulement surent conserver ou recouvrer leur liberté. Le pis est que l'élection de ce magistrat suprême n'empêchait pas qu'on ne procédât de même à celle du *podestà* ordinaire, dont pourtant l'autorité était bien moins considérable qu'elle ne l'avait été dans son origine. Quel que fût le traité en vertu duquel un prince quelconque acquérait le droit de souveraineté sur une nation ou une ville libre, il se réservait toujours la faculté d'y envoyer un magistrat suprême à son

(1) Une chose particuliérement digne d'être remarquée, dit Bossi, *Storia d'Italia*, liv. V. chap. 46, et qui ne l'a point été par Muratori ni par aucun des historiens les plus éclairés de l'Italie, c'est que si les populations de la campagne se donnèrent par leurs statuts une législation particuliére, les villes libres qui s'érigèrent en république, et qui, aprés avoir su tirer de leur propre vertu les élemens de leur grandeur et de leur puissance, conservérent pendant long-tems leur existence politique, ne surent point employér le même expédient pour défendre leur indépendance, pour réprimer ou contenir l'ambition des hommes puissans, et pour empêcher les atteintes portées fréquemment à leur liberté, et qui entraînèrent enfin la ruine de tous ces nouveaux états. Peut-être que plus occupés du soin des intérêts particuliers de l'ordre des successions et de la répression des petits délits, les législateurs songeaient moins à asseoir leur liberté sur les principes d'une bonne constitution politique, qu'à pourvoir par une multitude de lois aux cas particuliers et aux besoins journaliers des individus.

choix : chose qu'il n'eût pas été aisé d'obtenir, et qu'on n'aurait pas même osé demander, si l'usage d'avoir pour *Recteur* ou *Podestà* un étranger n'eût pas été alors presque généralement établi. Toutefois, l'autorité de ce magistrat, qui même tranchait souvent du souverain en son absence, ne fesait qu'empirer la condition du peuple, et resserrer ses chaînes. C'est ce qui nous porte à croire, qu'une des raisons pour lesquelles Milan et Venise assujétirent à leur domination les villes voisines, fut la précaution qu'elles eurent de ne prendre leurs *Podestà* que parmi leurs habitans. Ce qu'il y a de certain, c'est que les villes de Brescia, Bergame, Padoue et autres qui passèrent ensuite à la république de Venise, eurent bien souvent pour *Podestà* des personnages pris dans le corps de la noblesse de cette dernière ville; de la même manière qu'on en vit plusieurs des familles Visconti et de la Torre à Como, à Novara, à Lodi, à Crémone et à Verceil. Les Florentins, par un traité de paix passé avec les habitans de Pistoia, les obligèrent à recevoir d'eux leur *Podestà*; aussi, malgré la promesse qui leur avait été faite de ne point attenter à leur liberté, ces derniers ne tardèrent-ils point à subir le joug des premiers.

Continuation du gouvernement de Venise.

Venise, comme nous l'avons dit plus haut, n'eut jamais de *Podestà* étrangers, et l'exercice du pouvoir souverain n'y fut jamais confié qu'à ses magistrats ordinaires : ce qui a fait peut-être aussi que les destinées de cet état ont été si différentes de celles des autres républiques de l'Italie (1). Pour mieux juger encore des causes de cette différence, nous allons passer rapidement en revue les révolutions les plus marquantes arrivées dans le gouvernement de cette république.

Avant de dérouler les fastes de cet état fameux, nous croyons à propos de présenter les dessins du costume des magistrats de nos républiques, d'après les modèles qu'on en trouve dans le petit nombre de monumens qui nous restent de cette époque. Nous avons encore dans notre ville une statue équestre, qui se voit à la façade méridionale de l'archive général des notaires, appelé aujourd'hui *Place des Tribunaux*, et autrefois *Palais public dans le nouveau Broletto*. Cette statue fut élevée en 1233 par notre république en l'honneur d'Oldrado de Tresseno son *Podestà*, qui peu de tems auparavant avait fait construire ce vaste édifice (2); nous

(1) V. Denina, *Riv. d'Italia*, Liv. XIII. chap. 8.

(2) Fiamma a trouvé qu'il y avait de l'exagération dans cet honneur.


30
1
3
2
✠ M.CC.XXXIII. DNS OLDRAD' DE TREXENO POT. MEDIOLANI
HIC. IACET NOBILIS. VIR. DNS. MAFIOLUS VICECOMES. Q. FUIT. POTESTAS. ET. RECTOR. VALLIS. L. UXIANOC GRANELLORUM CIVITATIS ALBE. ET. ALEXANDRIE. Q. OBIIT. M. CCLXXXI. XV. MENSIS. IANUARII
Rainert f.



en avons fait lever le dessin qu'on voit sous le n.° 1 de la planche 50. Le personnage a la tête découverte, et la chevelure un peu plus longue qu'on ne la portait auparavant; il est sans barbe et sans moustaches, et a un vêtement de dessus plissé autour du cou: ce vêtement qui est ouvert sur les côtés, tombe devant et derrière, et lui arriverait jusqu'au genou s'il était debout. Dessous on aperçoit un justaucorps avec des manches étroites, et qui peut descendre un peu plus bas que la ceinture des caleçons. Il n'est pas aisé de distinguer si ces caleçons couvrent les cuisses et les jambes comme ceux des Hongrois, ni si ce sont les bas qui vont se joindre aux caleçons au dessus des jambes. Il est si souvent fait mention de cette chaussure dans les anciens écrits, qu'on ne peut néanmoins s'empêcher de regarder comme plus vraisemblable cette dernière opinion. Les souliers diffèrent peu des nôtres, mais ils sont sans talons et garnis d'éperons. A la vue de cet habillement si simple, on se rappelle ce qu'a dit à ce sujet Ricobaldo de Ferrare dans sa *Chronique*, qui a été publiée vers la fin de ce siècle. Cet écrivain, en parlant précisément des tems dont il s'agit ici, nous apprend que les Italiens avaient alors des mœurs et des usages grossiers, et que les hommes avaient pour coiffure des espèces de mîtres en écailles de fer, qui étaient cousues en dedans de leur bonnet auquel ils donnaient pour cette raison l'épithète de *Magliata*. L'image de notre *Podestà* a, il est vrai, la tête nue; mais pourtant il n'en est pas moins certain que les Lombards portaient alors ce bonnet, et même une espèce de chapeau. Jean de Salisbury qui vivait au XII.e siècle, se riait, comme nous l'avons dit ailleurs, de l'usage où étaient les Lombards d'ôter leur *bonnet ou leur chapeau* à tous

(*Manip. H. ad hunc annum*), *Oldradus Grossus Laudensis*, dit-il, *fuit LVI. Potestas Mediolani. Tunc palatium Broleti novi erigititur, in cujus latere in marmore super equum residens sculptus fuit: quod mangum vituperium fuit. Hic primo Hæreticos capere fecit.* Qu'il ait été le premier à faire arrêter les hérétiques, c'est ce que nous n'oserions pas assurer; mais l'inscription qui est au dessous ne permet pas de douter qu'il n'ait été le premier à les faire brûler.

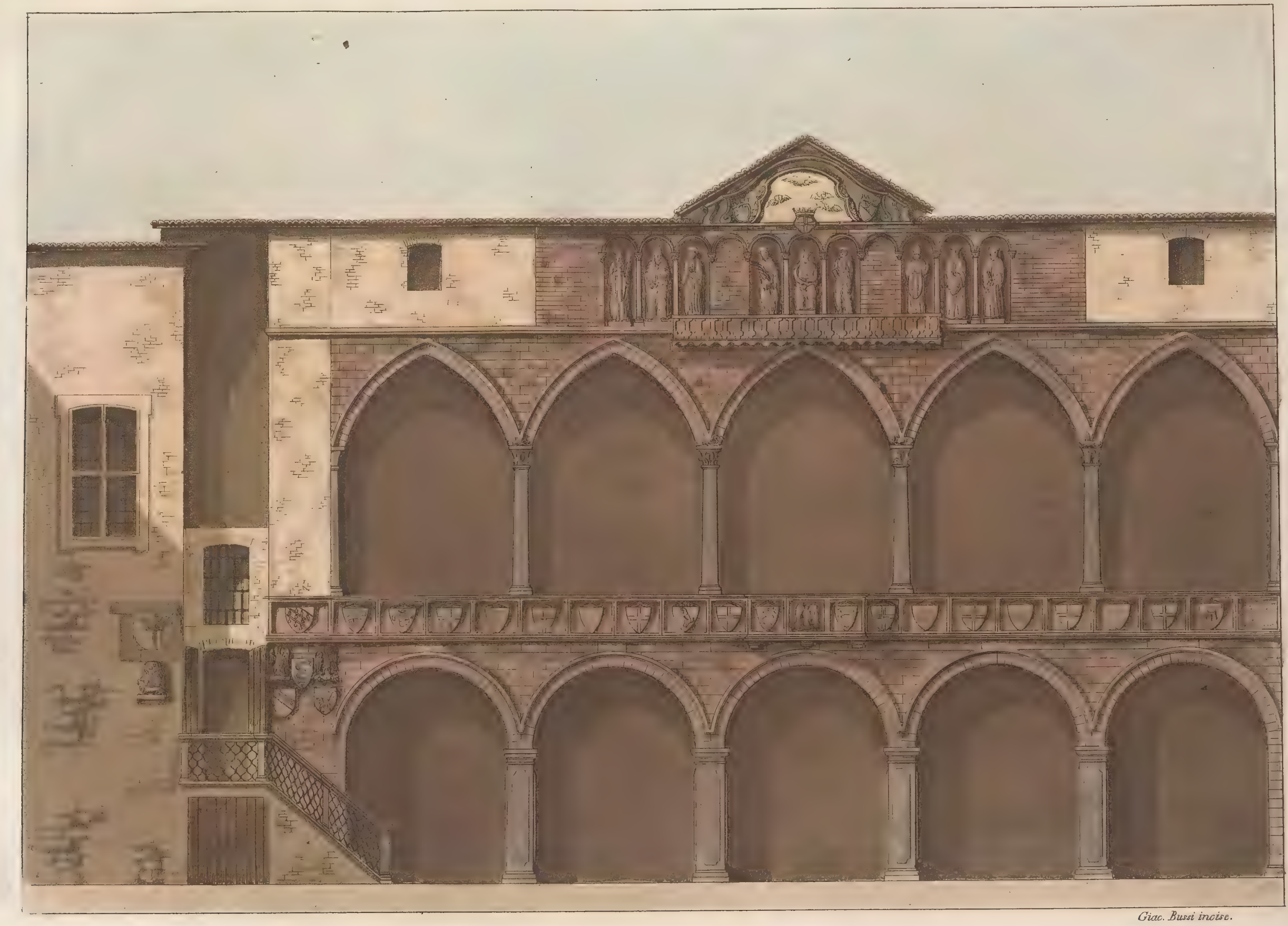
MCCXXXIII. Dominus Oldradus de Trexeno Potestas Mediolani
Atria qui grandis solii regalia scandis
Civis Laudensis fidei tutoris et ensis.
Presidis hic memores Oldradi semper honores
Qui solium (au lieu de *solarium*) *struxit Catharos ut debuit uxit* (au lieu de *ussit*).

ceux auxquels ils adressaient la parole. Le même Ricobaldo dit encore dans son ouvrage, que *chlamydibus pelliceis sine ŏperimento, vel laneis sine pellibus, et infulis de pignolato utebantur.* La chlamyde n'est autre chose que le vêtement de dessus, que nous avons observé dans la statue d'Oldrado. Cette chlamyde était alors en peau ou en drap sans poil.

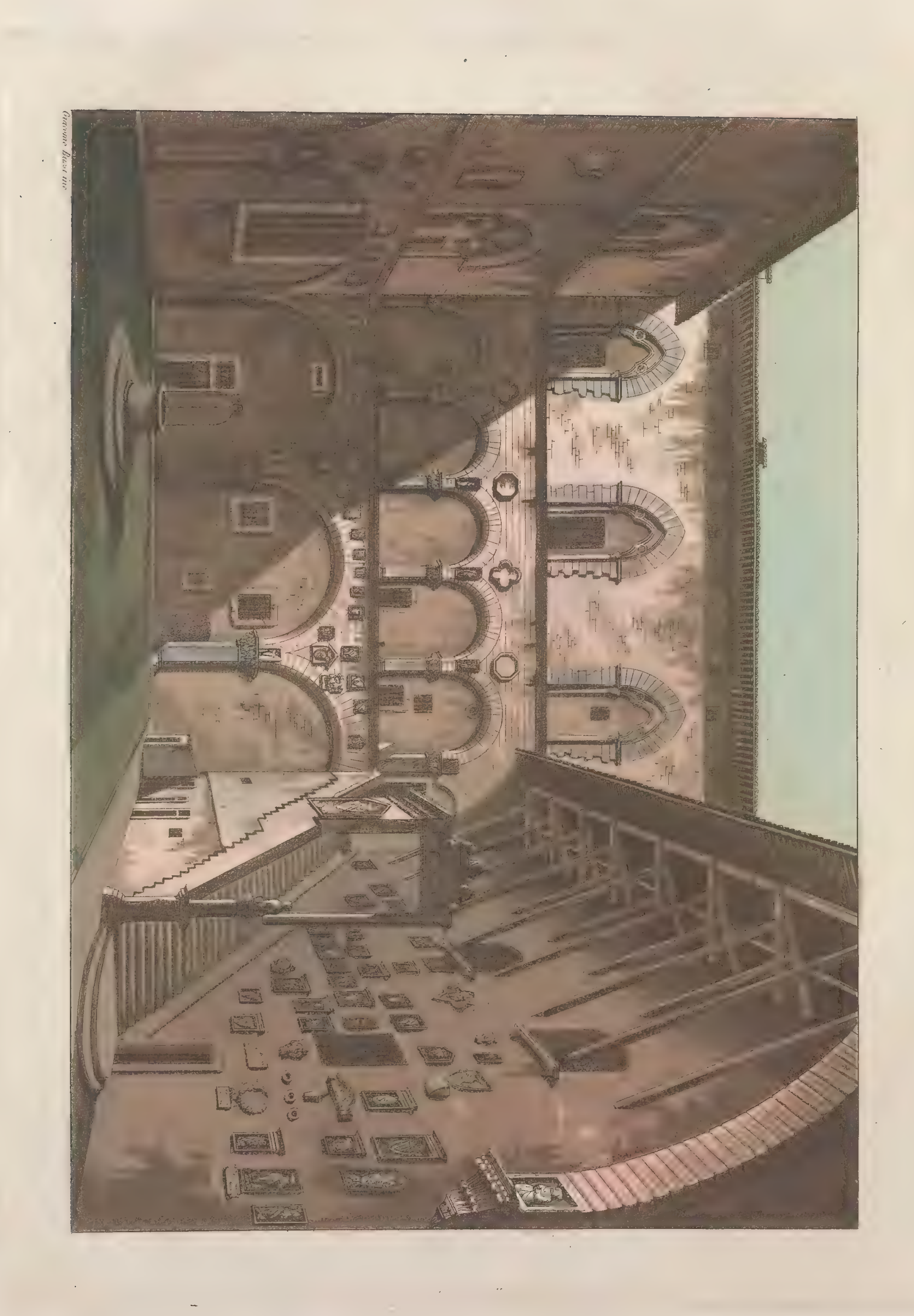
Nous croyons reconnaître encore l'image d'un *Podestà* dans le morceau de sculpture qu'on voit à Monza, dont le sujet représente le couronnement d'un Roi d'Italie, et que nous avons rapporté à la planche 5 pag. 75 de ce volume. Cette figure est la première d'entre celles des sept orateurs de la population de Monza, et est tournée vers le marquis de Brandebourg, qui lui remet un diplôme, et lui pose en signe de bienveillance la main gauche sur la poitrine. Cette même figure se distingue encore de toutes les autres par la longue tunique qui lui descend jusques sur les souliers, et par son grand bonnet attaché sous le menton: ornemens qui sont sans doute les marques extérieures de sa dignité.

Le chanoine Frisi nous a donné, dans ses *Memorie di Monza* (1) la description et le dessin d'une pierre sépulcrale, qu'on voyait autrefois dans l'église de S.t François des *Minori Conventuali* de la même ville, et sur laquelle est représenté un personnage de distinction, qui fut *Podestà* dans le XIV.e siècle. Cette figure est l'image de Mafiolo Visconte, descendant de la ligne d'Ubert frère de Mathieu Visconte I.er, lequel mourut dans le château de Monza, et fut enterré en 1381 dans cette église. La pierre, qui était en marbre blanc, et se trouvait dans la grand-nef de cette église, a disparu. On y voyait ce personnage couché et vêtu d'une courte tunique et d'un grand manteau, avec l'épée et les armoiries des deux maisons dont il était issu; et alentour on lisait cette inscription, dans laquelle étaient énoncées ses qualités, ainsi que l'année et le jour de sa mort qui fut le 15 janvier: *Hic . jacet . nobilis . vir . dominus . Mafiolus . Vicecomes . qui . fuit . Potestas . et . rector . valis . Luxiarde . et . Alexandrie . qui . obiit . M . CCC . LXXXI . XV . mensis . Januarii.* M.r Frisi nous a conservé encore la forme de cette figure, qui était telle qu'on la voit sous le n.° 2 de la même planche.

(1) Tom. I. pag. 150 et 218 et Tom. III.



Giac. Bussi incise.


Giovanni Biasi inc.

Nos lecteurs verront sans doute avec satisfaction que nous leur donnions les dessins des lieux où siégeaient les Anciens et les *Podestà* de nos républiques. On voit à la planche 51 la *Loggia degli Osj* (tribune des Osi) , qui existe encore au *Broletto nuovo*, aujourd'hui *Place des tribunaux* de notre ville. Elle avait probablement pris le premier nom de celui de la famille des Osi, à laquelle devait appartenir auparavant cet emplacement. Corio en fait mention à l'an 1251 dans ce passage de son *Histoire de Milan*: « sur la *Lobia* des Osi dans le nouveau *Broletto* etc. „, et plus bas il dit encore, que c'était de là que les *Podestà*, les Consuls et les délégués de la ville interpellaient le peuple par le moyen d'un héraut, et qu'ils recueillaient ses suffrages, et qu'on y publiait aussi les citations en jugement et les édits, selon l'usage de ce tems et des tems précédens. Cet édifice ne fut embelli qu'en 1316 par Mathieu Visconti, comme on le voit par l'inscription qui vient en dernier lieu dans la partie gauche de cette tribune; mais les autres ornemens dont elle est décorée, tels que les statues, parmi lesquelles on reconnait celle de S.t Ambroise avec sa discipline en main, les armoiries de la ville et de ses six portes principales, les serpens et autres armoiries de la famille des Visconti, et surtout celles que prit Galéas II Visconti, tous ces ouvrages, exécutés en marbre, sont d'une époque plus moderne, comme l'a observé Latuada dans sa *Dissertation de Milan*. On lit dans le *Ritratto di Milano*, (*Portrait de Milan*) par Torri, que, de son tems, c'est-à-dire vers le milieu du XVII.e siècle, on enleva les colonnes qui supportaient le portique inférieur à cause de leur vétusté, et qu'on y substitua les pilastres qu'on voit aujourd'hui, pour donner à l'édifice plus de solidité.

La planche 52 offre l'aspect imposant de l'ancien palais des *Podestà* à Florence, où sont aujourd'hui les prisons. Pilippe Baldinucci, en parlant de *Lapo* ou *Jacopo*, que les uns font père, et les autres maître d'Arnolphe, dit, d'après Vasari: « il donna en outre le plan du palais des Anciens à Florence, lequel fut commencé en 1250, puis assigné pour demeure au *Podestà*, et sert aujourd'hui de prison „. Cet édifice a le caractère de grandeur particulier aux constructions antérieures à la renaissance de l'art. Toute la partie occupée aujourd'hui par le fisc, y compris le clocher, parait être l'ouvrage de *Lapo* On fesait consister alors la magnificence dans des masses énormes de pierres bien taillées, et dans la privation de tout or-

nement. Le reste de l'édifice formant à présent un carré qui renferme une grande cour, est aussi un ouvrage postérieur au tems d'Arnolphe. Les trois arcs qu'on voit au rez-de-chaussée de cette cour, et qui sont supportés par des pilastres surmontés de chapiteaux et de feuillages rustiques, ainsi que les cinq autres arcs qui restent de l'édifice supérieur, et qui semblent avoir formé autrefois une jolie tribune d'un même genre d'architecture, attestent déjà la renaissance de l'art, et sont peut être des essais du style d'*Orgagna*. Baldinucci a donné, dans la vie de *Giottino*, la description des peintures dont la tour est décorée au dehors.

RÉPUBLIQUE DE VENISE.

Duc ou Doge.

TOUT le monde sait que, dans les commencemens, l'autorité souveraine était exercée à Venise par des tribuns; mais cette forme de gouvernement ne dura pas long-tems, et pour éviter les inconvéniens du partage de l'autorité souveraine entre plusieurs membres, on résolut de la confier à un prince, auquel on donna le nom de *Duca*, qui dans la suite fut appelé *Doge*. Il est vrai de dire cependant, que cette dignité ne constitua jamais une principauté absolue ni héréditaire, et l'on ne peut pas nier que Venise ait toujours conservé un caractère marquant de république, le titre de Doge ne s'y obtenant point par droit de succession, mais par la voie des suffrages. Mais ce chef de l'état une fois installé, il ne le cédait point en autorité, comme on le voit par les anciennes chroniques de cette république, aux Rois de Rome, avec lesquels on peut dire qu'il eut une parfaite ressemblance pendant plusieurs siècles. L'autorité de ce prince fut néanmoins resserrée depuis dans de plus étroites limites; et d'un gouvernement presque monarchique, Venise passa peu à peu et sans secousse violente à un gouvernement absolument libre. Mais il ne fallut rien moins qu'un coup d'autorité hardi et décisif, pour changer cette dernière forme de gouvernement en une aristocratie réelle, qui constituait en dernier lieu l'essence de la république de Venise: changement qui fut opéré du tems que Charles II régnait à Naples, et dont voici le récit historique.

Son autorité absolue.

Les familles les plus puissantes tentent de diminuer l'autorité ducale.

Jusqu'à Sebastien Ziani le *Doge* était élu par tout le peuple, et gouvernait en maître la république. Mais tout en cherchant à

restreindre son autorité les principales familles nobles s'efforçaient de concentrer en elles son élection, à l'exclusion du peuple. La confusion et le tumulte, inévitables dans toutes les circonstances ou la multitudee est appelée aux affaires publiques, firent imaginer le projet de les éviter, en confiant l'exercice de la magistrature d'où dépend surtout l'élection des magistrats, à un nombre de personnes choisies représentant tout le peuple, dont la nomination se fesait par douze électeurs, sur la création desquels on ne sait autre chose, sinon que la première fois, il y en avait deux par chaque *sestiero* ou arrondissement de la ville. Ce nombre de personnes ainsi élues forma le grand conseil, qui était composé de 450 à 470 membres, et se renouvellait tous les ans. Quoique l'institution de ce conseil ne changeât rien à la constitution démocratique de cet état, toutefois le choix des membres qui le composaient tombant nécessairement de préférence sur les personnes les plus distinguées par leur naissance, leur rang et leurs richesses, il en résulta, que le bas peuple se trouvait exclus par le fait de l'élection, non seulement du Doge, mais encore des six conseillers du gouvernement qui furent créés dans le même tems que le grand conseil, et entre les mains desquels fut déposée une grande partie de l'autorité souveraine. Le peuple ne s'aperçut point d'abord de son exclusion du grand conseil; et dans l'espoir de la voir cesser, il resta tranquille, du moins durant les cent ans qui s'écoulèrent depuis l'élection de Sebastien Ziani, qui fut le premier Doge nommé hors de l'assemblée générale du peuple, jusqu'à la mort de Jean Dandolo arrivée en 1289. Accoutumé depuis long-tems à respecter ses Doges à l'égal de souverains, quoiqu'élus par lui, il conserva le même respect et la même soumission pour ceux qui succédèrent à Ziani, à l'élection desquels il donnait son assentiment par simple formalité, et dans l'impuissance réelle d'ailleurs de l'empêcher. Enfin ne pouvant supporter plus long-tems les désavantages qui résultaient pour lui de la privation de ses droits, il chercha à les recouvrer; et s'étant tumultueusement rassemblé sur la place à la mort de Jean, il proclama Doge Jean Tiepolo, et ne voulut point permettre que ni le grand conseil, ni les quarante juges, ni les six conseillers du gouvernement en élussent un autre. Heureusement pour cette république que le choix tomba sur un homme prudent et modéré. Le parti que prit Tiepolo, et le seul qui lui convenait de prendre dans cette circonstance critique, fut de s'évader clandestinement de la ville et

Institution du Grand Conseil.

Le peuple exclus de l'élection du Doge etc.

En 1289 il essaie de recouvrer ses anciens droits, et élit Doge Jean Tiepolo.

d'en rester éloigné jusqu'à ce que le tumulte fût calmé, et qu'on eût trouvé quelque moyen d'accommodement entre le peuple et la noblesse, ou entre le peuple et le grand conseil. Et en effet, la nouvelle de cette évasion ralentit peu-à-peu l'enthousiasme de la multitude, qui finit par renoncer à son entreprise; et malgré sa reconnaissance envers Tiepolo pour la conduite sage qu'il avait tenue, la noblesse, pour ne point avoir l'air d'approuver le tumulte précédent, élut un autre Doge, qui fut Pierre Gradenigo, homme d'un caractère ferme et résolu, et que la vigueur de son âge rendait hardi et entreprenant. Naturellement indisposé envers le peuple pour avoir jugé un autre plus digne que lui de ses suffrages, il n'eut pas de peine à se prêter au desir qu'avaient les autres nobles d'exclure la multitude de toute participation à la souveraineté, et d'établir sur des bases solides l'autorité absolue de la noblesse. La prudence et peut-être même la sûreté de l'état rendaient nécessaires l'ordre qui fut adopté. Mais comme les choses les plus utiles ont quelquefois leur cause dans les passions privées, il est assez probable que l'ambition fut le principal motif qui porta Gradenigo à restreindre l'entrée au grand conseil à un certain nombre de familles déterminé. Ce nouvel ordre de choses, que les Vénitiens appelèrent *serrar del consiglio*, se fit de la manière suivante. L'élection faite soit par le tribunal des quarante, soit par les quatre, ou, comme d'autres le prétendent, par les douze électeurs, des 470 membres qui en 1309 devaient former le conseil, au lieu de la renouveller selon l'usage, on prit le parti de nommer les conseillers pour quatre ans, sauf certaines exclusions et admissions particulières, de manière à ce que les perrsonnages agréables au Doge et au petit nombre des magistrats qui partageaient avec lui les fonctions du gouvernement se trouvassent toujours dans le conseil. Enfin il parut un édit portant, que les membres dont il se trouvait alors composé, y seraient maintenus eux et leurs descendans à perpétuité, à l'exclusion de toute autre personne. Cet édit n'empêcha pas cependant que, par une mesure de prudence bien entendue, on n'y admît bientôt quelques familles ou rejetons de familles nobles, qui, lors du *serrar del consiglio* en avaient été exclus: mesure qui fut adoptée, peut-être moins dans la vue d'exercer un acte de faveur envers ces nouveaux agrégés, que pour leurrer d'une sorte d'appât le reste de la population, et prévenir ainsi le mécontentement, les troubles et les soulèvemens; mais l'effet ne répondit point entièrement au

Les nobles en élisent un autre.

Peuple exclus du gouvernement

Ordre de choses appelé par les Vénitiens serrar del consiglio.

but qu'on se proposait. Indigné de l'outrage qui leur était fait, quelques individus conspirèrent contre la vie de Gradenigo. Cette conspiration, dont Marino Baccone était le chef, ayant été découverte, il en fut ourdi quelques années après une autre beaucoup plus redoutable par Baiamonte ou Bohemond Tiepolo. Aux individus qui en fesaient partie, et qui étaient ceux qu'on avait exclus du gouvernement se joignirent encore des membres du conseil même, qui ne se trouvant point à la place qu'ils souhaitaient auprès du Doge, étaient naturellement aigris contre lui. Cette conjuration fit beaucoup de bruit dans toute l'Italie, car les efforts des conjurés pour la soutenir furent si opiniâtres, que le Doge avec tout son parti fut obligé de se mettre en campagne pour les combattre. Sorti de cette lutte, dans laquelle il eut l'avantage, il songea à punir sévèrement les auteurs et les complices de la sédition. Ce fut là la dernière tentative que fit le peuple pour le recouvrement de sa liberté. Cet évènement servit au même Gradenigo de prétexte, pour introduire dans le gouvernement un nouvel ordre, propre à prévenir dorénavant toute innovation, et toute usurpation d'autorité, et qui imposât un frein puissant à la noblesse même, ce fut l'établissement du terrible conseil des Dix, et des Inquisiteurs d'état, qui étaient les dépositaires, et pour ainsi dire les représentans de ce conseil dans les momens de crise. Au moyen de cette institution, il fut facile aux patriciens de prévenir et d'empêcher toute entreprise contre l'ordre établi, tant de la part des nobles que de celle du peuple, et cette nouvelle forme de gouvernement se maintint pendant environ 500 ans, sauf quelques légères altérations, à cela près cependant que l'autorité du Doge alla toujours en diminuant, jusqu'à l'extinction de cette dignité dans la personne de Louis Manino, qui y fut élevé en 1786. Cette faiblesse politique dans l'état était devenue irremédiable, par l'effet de l'inertie profonde où une longue suite d'années de paix avait plongé tous les esprits.

Conjuration contre le Doge Pierre Gradenigo.

Etablissement du conseil des Dix etc.

Venise, que son importance rendait déjà recommandable au V.e siècle, s'éleva au XIII.e sur mer, et au XV.e sur terre à un degré de puissance où elle se maintint jusques dans le XVI.e, et d'où elle commença à déchoir à la fin du XVII.e, et plus rapidement encore dans le courant du XVIII.e siècle. La médiocrité de l'état ne permettait pas alors d'entreprendre des guerres: la source de ses richesses commerciales était taries; et pour

Chute de la république de Venise.

ne point indisposer le peuple contre l'aristocratie du gouvernement, on n'exigeait de lui que des subsides modiques et insuffisans aux besoins de l'état.

Antoine Cappello, ambassadeur de la république à Paris un an avant la révolution Française, ne manqua pas d'avertir son gouvernement des grands mouvemens qui se préparaient dans ce royaume; mais le Collège des Sages composé de gens trop amis de leur repos, tint cachées au sénat les communications de l'ambassadeur, ainsi que toutes celles du même genre qu'il en reçut depuis. Les puissances du nord s'étant alliées contre la France dès les premières années de sa révolution, les Rois de Sardaigne et de Naples cherchèrent à attirer Venise dans la ligue des puissances de l'Italie; mais cette république se déclara neutre, quoique son territoire de terre ferme fût déjà ouvert aux troupes étrangères. La bataille de Montenotte livra l'Italie aux Français, qui en 1796 entrèrent à Véronne, à Legnago et à la Chiusa. La victoire d'Arcole leur valut la possession de Bergame, dont la population avait pris les armes: celle de Rivoli leur procura l'occupation de la terre ferme jusqu'à la Piave; et par celle du Tagliamento ils gagnèrent l'importante forteresse de Palma Nuova, qui appartenait à l'état de Venise. Bergame et Brescia s'étaient soulevées contre cette république: Véronne se révolta contre les Français. Après la conclusion des préliminaires de paix entre la France et l'Autriche en 1797, le sénat de Venise chercha à conserver au moins cette ville: le collège des sages proposa dans une assemblée inconstitutionnelle, d'ajouter aux pouvoirs dont étaient investis les députés envoyés près le général Bonaparte commandant en chef l'armée Française, celui d'altérer la constitution de la république. L'ennemi ayant fait à Fusina quelques démonstrations d'hostilités, le grand conseil, sans avoir égard au sénat, adopta la proposition du conseil des sages. Les députés Vénitiens près le général en chef donnèrent l'ordre aux bâtimens armés dans la lagune de se retirer vers Venise, quoique les Français n'eussent alors que 400 soldats et une pièce de canon à Malghèra, et l'on fit accroire en même tems au sénat qu'une conjuration était sur le point d'éclater dans le peuple: le grand conseil réduit à un petit nombre de membres accepta l'abdication du Doge, avec le système de gouvernement représentatif provisoire qui avait été proposé. Les troupes Françaises entrèrent à Venise le 16 mai de la même année, et aussitôt il fut installé une municipalité démocra-

tique provisoire, qui mit fin à l'ancien gouvernement (1). La paix de Campo Formio conclue le 27 octobre 1797 entre la France et l'Autriche réunit aux états de cette dernière puissance la ville de Venise avec ses provinces de terre ferme jusqu'à une ligne, qui partant du Tirol, et traversant le lac de Garda, l'Adige, le canal, blanc et le Po, allait se perdre dans la mer: de l'autre côté elle acquit par le même traité la Dalmatie, les îles de l'Adriatique et les bouches de Cattaro. La France garda les îles du Levant, et quelques établissemens en Albanie. Le reste de l'ancien territoire Vénitien fut réuni à la république Cisalpine, qui, avec les possessions Autrichiennes dans ce même territoire, fut en 1805 érigée en royaume d'Italie, dont l'existence a duré jusqu'au retour des armées Autrichiennes en Italie en 1814.

Description du gouvernement de Venise.

A Venise la souveraineté résidait dans le grand conseil, l'administration dans la Seigneurie, le pouvoir judiciaire dans la Quarantie, et la police dans le Conseil des *Dix* (2). Les membres du corps souverain, c'est-à-dire les Patriciens, s'étaient réservé non seulement l'autorité d'où tout émane, mais encore le pouvoir exécutif. La réunion de tous les nobles formait le Grand-Conseil, qui était souverain et législateur. Les sénateurs, les ministres, les membres des tribunaux, les chefs de la police et de l'administration civile et militaire étaient pris dans ce grand conseil. Presque tous les emplois étaient temporaires, et par une révolution continuelle les mêmes hommes parcouraient successivement tout le cercle de l'administration.

De la noblesse Vénitienne.

Le nombre des nobles était monté jusqu'à 1200: égaux par la constitution, ils se divisaient néanmoins en nobles puissans, et en nobles qui n'avaient qu'une petite part à l'autorité. Ce gouvernement eut dès son origine une tendance à l'*oligarchie*. La jalousie des grands avait introduit dans ce corps une classification illégale et tacitement reconnue. Les familles que l'on mettait au premier rang, et qui s'appelaient électorales, étaient celles qui prétendaient descendre des douze tribus, qui élurent le premier *Doge* en 697, comme les Badoari, les Barozzi, les Contarini, les Dandolo, les Falieri, les Gradenigo etc. etc. Non contens de faire remonter

(1) V. *Raccolta Cronologico-Ragionata di documenti inediti che formano la storia Diplomatica della rivoluzione e caduta della Repubblica di Venezia ec.* Firenze, 1800, Vol. II. in 4.°

(2) V. Daru, *Histoire de la république de Venise. Paris*, Didot, 1819. Tom. V. liv. 39.

leur généalogie jusqu'au septième siècle, ces nobles avaient pour la plupart l'ambition de rattacher l'histoire de leur maison avec quelqu'une de l'ancienne Rome, comme le firent les Giustiniani, les Querini, les Cornari etc. La seconde classe se composait des familles, qui avaient prouvé d'avoir appartenu au grand conseil à l'époque où le droit d'y entrer fut rendu héréditaire: il ne restait dans les derniers tems que 60 de ces familles, les autres s'étaient éteintes. On comptait parmi les principales, les Barbarigo, les Celsi, les Donato, les Erizzo, les Foscari, les Foscarini, les Grimani, les Gritti, les Loredani etc., qui étaient toutes des familles Ducales, c'est-à-dire qui avaient donné des *Doges* à la républiqne. La troisième classe comprenait trente familles, qui avaient été élevées au patriciat 90 ans après le *serrar* du grand conseil, pour les services qu'elles avaient rendus à l'état durant la guerre de Chiozza, et dans le nombre desquelles les Cicogna, les Vendramino et les Renier parvinrent à la dignité de Doge. Enfin la quatrième classe des nobles Vénitiens comprenait les nobles Candiotes, ceux de terre-ferme ou des citoyens Vénitiens, qui achetèrent le patriciat à une époque où il fallut le rendre momentanément vénal, pour subvenir aux besoins de l'état. Un seul patricien de cette classe fut élevé à la dignité suprême, et ce fut Louis Manino, lequel eut le triste honneur d'être le dernier *Doge* de la république. Il y avait une autre classe de nobles, dont l'agrégation au patriciat était purement honorifique « On admit encore dans cet ordre, dit Paruta (1), certaines personnes auxquelles il avait été délivré des lettres de noblesse: faveur qui pourtant ne fut accordée qu'à des personnages d'un haut rang, comme aux familles d'Est, de Gonzaga et autres des plus distinguées de l'Italie: le Roi de France lui-même, Henri, lorsqu'il fut à Venise en 1574, reçut entr'autres honneurs celui d'être créé noble Vénitien, dont il parut très-satisfait. Plusieurs Papes se sont même montrés très-jaloux, dans les derniers tems, d'acquérir à leurs familles les honneurs de la noblesse Vénitienne, comme pouvant ajouter un nouvel éclat à leur dignité, et leur être d'un grand secours dans l'adversité. La noblesse se transmet à perpétuité dans la descendence de celui qui a été reçu dans cet ordre, et l'on veille attentivement à ce qu'elle s'y conserve pure et sans tache. Avant d'admettre un noble dans le grand conseil, on commence par vé-

(1) *Dell' istoria Veneziana.* Liv. XI.

rifier non seulement les titres du père, mais encore si le mariage contracté par lui a été légitime, et si la mère était d'un état convenable. Le soinde cette vérification était particulièrement confié à un magistrat appelé l'*Avogaria de la commune*, qui tenait les registres où étaient inscrits tous les nobles dès le jour de leur naissance.

Si, cependant l'on demande, dit M.r Daru, combien il y eut de ces particuliers admis au patriciat, pour prix des services qu'ils avaient rendus à l'état, l'histoire répond, qu'à l'exception de trente qui furent reçus dans le grand conseil durant la guerre de Chiozza, il n'arriva jamais que les talens et les services parussent être, aux yeux de cette orgueilleuse noblesse, des titres suffisans pour siéger parmi elle. On ne trouve que quatre ou cinq familles puissantes, auxquelles cet honneur ait été gratuitemet accordé, qui sont; les Avogadro, les Martinengo de Brescia, les Colalto de Treviso, les Benzoni de Crema et les Savorgnano du Frioul. L'inscription de ces familles sur le livre d'or fut le prix de leur empressement à assujétir leur pays au joug de la république.

Les nobles se divisaient encore à Venise en deux autres classes, qui étaient les *Seigneurs* et les *Barnabottes*: on désignait sous ce dernier nom les habitans du quartier S.t Barnaba, ou les pauvres. Le gouvernement avait formé des établissemens en faveur de cette classe de nobles: on leur assignait de petites pensions, et il y avait des écoles et des couvens où leurs enfans étaient élevés gratuitement. C'était néanmoins une chose bien étrange, que de voir des membres d'un même ordre et dans le même pays, les uns réduits à l'aumône, et les autres partager entr'eux l'exercice de la souveraineté. L'inégalité des fortunes devait faire oublier l'égalité des droits, perpétuer les privilèges, et établir entre les membres des ordres équestres des relations de dépendance contraires à l'équilibre constitutionnel.

Condition des Patriciens dans cette république.

Il y avait aussi une espèce de police, à laquelle étaient soumis les patriciens. Nul d'eux, sans en excepter le *Doge* lui-même, n'était exempt des charges publiques, mais seulement en tems de guerre. Ils devaient être catholiques. Il n'y avait point de primogéniture, et l'héritage paternel se partageait par égale portion entre les enfans. Ils ne pouvaient se marier ni marier leurs filles à un étranger. Il leur était libre d'épouser une roturière, chose pourtant sans exemple dans les grandes familles; mais s'ils n'avaient pas la précaution de faire approuver leur mariage par le grand conseil, les enfans qui naissaient de ce mariage n'étaient point re-

connus pour nobles Vénitiens. S'ils prenaient une femme dans une classe inférieure, leurs enfans n'étaient que simples citoyens, tandis que le mariage avec la fille naturelle d'un patricien ne privait point les enfans qui en étaient nés de l'état de leur père. Il leur était défendu de placer de l'argent à l'étranger, et même d'acquérir des biens fonds ou d'avoir des fiefs en terre ferme; mais cette loi tomba en désuétude, et ne se maintint rigoureusement que dans les familles ducales. Un noble ne pouvait recevoir aucune faveur d'un prince étranger : ceux qui avaient des emplois ecclésiastiques, sans en excepter les simples chevaliers de Malte, perdaient leurs droits politiques. Le commerce leur était interdit; mais cette prohibition fut souvent enfreinte comme beaucoup d'autres, car l'intérêt public ne compte pas pour beaucoup, là où l'intérêt privé domine. Il eût été d'ailleurs difficile de concilier la profession du commerce avec un des privilèges du patriciat, qui était de ne pouvoir être emprisonné pour dettes. Il n'était pas défendu cependant au noble d'exercer la profession d'avocat : le choix qui se fesait dans le grand conseil de vingt-quatre nobles salariés par l'état pour la remplir gratuitement, était au contraire un motif qui devait les engager à l'embrasser; mais le préjugé l'emporta, et le tribunal, qui était d'abord composé de patriciens, fut abandonné à la classe de citoyens.

Habillement des nobles.

L'habillement des nobles était, comme celui des citoyens, en laine noire, et les gondoles étaient toutes recouvertes de la même étoffe. Les distinctions extérieures étaient réservées pour les magistratures. Cette uniformité d'habillement produisait de bons effets; elle mettait un frein aux progrès du luxe, empêchait de distinguer les nobles des citoyens, et sauvait les premiers du mépris lorqu'ils se l'étaient attiré par leur mauvaise conduite, ou qu'ils tombaient dans la misère; elle était encore pour eux une sauve-garde en cas d'émeute populaire. Il était défendu à tout habitant sans distinction de porter des armes : l'usage du poignard s'était néanmoins introduit dans toutes les classes, et y était même devenu si général, qu'on avait fait de cet instrument de mort un objet de commerce. Il fut néanmoins permis à quelques-uns dans des momens critiques, de porter des armes pour la sureté des nobles : ces derniers eurent même la faculté de se faire accompagner par des gens armés. L'épée étant devenue ensuite d'un usage général, les nobles, pour se distinguer des plébéiens, ne paraissaient en public qu'avec des pistolets à leur ceinture.

Par un autre réglement, qui ne fut d'abord que de simple discipline, et qui devint ensuite une loi fondamentale de l'état, il fut défendu sous peine de mort aux membres de l'ordre équestre, d'avoir aucune relation avec les ministres ou les agens étrangers.

On se rappellera de l'observation que nous avons faite dans le commencement, que tous les patriciens étaient égaux, et qu'ils ne connaissaient entr'eux d'autres distinctions que celles qui résultaient de leurs fonctions actuelles. Il y avait cependant certaines dignités, dont il leur était permis de conserver les marques distinctives, lors même qu'ils n'en étaient plus revêtus, telles que la toge à larges manches et la robe rouge. On laissa même à ceux qui avaient représenté la république comme ambassadeurs la faculté de prendre le titre de chevalier, et de porter sur leur habillement une étole d'or. On ignore l'origine de cette dernière distinction purement honorifique, et qui était héréditaire dans les maisons Contarini, Querini et Morosini.

Citoyens.

Les citoyens ne se confondaient pas avec le peuple: cet ordre se composait d'habitans, qui, soit par l'effet d'une longue possession, soit pour l'avoir acquis, jouissaient du droit de cité. De ce nombre étaient les gens de loi, les médecins et trois espèces de négocians, savoir; les négocians en soierie, les négocians en draperie, et ceux en objets de la fabrique de glaces de Murano. La qualité de citoyen ne procurait aucun droit politique, mais seulement des privilèges de commerce. Il y avait encore deux autres classes de citoyens, auxquelles il était accordé des privilèges considérables. Le droit de cité à l'intérieur ne permettait que l'exercice de certaines professions et le commerce dans l'intérieur. Le droit de cité à l'extérieur fesait considérer celui qui en était revêtu comme un des plus anciens citoyens de la république, et lui conférait la faculté de trafiquer au dehors en son propre nom et en qualité de Vénitien. Cette distinction est de 1313: auparavant, le droit de cité s'acquérait par 25 ans de domicile. Il y eut néanmoins des facilités accordées pour cela, dans certaines circonstances où la ville eut besoin d'accroître sa population, ou de se procurer des sujets utiles à son industrie. Mais vers la moitié du XV.e siècle, on forma une classe séparée, de toutes les famille d'origine Vénitienne qui n'appartenaient point à l'ordre équestre, et qui n'avaient point exercé de profession mécanique depuis deux générations (1).

(1) V. les *Dissertazioni* IV.e et V. de l'abbé Tentori sur les habitans de Venise dans son *Saggio sulla storia civile, politica ed ecclesiastica di Venezia.* Tom. I.

On prenait exclusivement dans cette classe tout le corps de la chancelerie, savoir; les secrétaires des conseils, les notaires Ducaux, enfin tous les agens secondaires de l'administration: on y choisissait même le grand chancelier de la république: dignitaire sans pouvoir, qui siégeait dans tous les conseils sans avoir le droit d'y voter. Le reste de la population formait la classe du peuple: cette troisième classe se composait de riches négocians, d'ecclésiastiques, d'artistes et enfin de toutes les personnes de condition servile. Passons maintenant à l'organisation de l'*aristocratie* Vénitienne.

Du Grand Conseil.

Tous les nobles ayant l'âge de 25 ans pouvaient siéger dans le grand conseil: néanmoins il y avait trente dispenses d'âge, qui se tiraient au sort entre les jeunes patriciens âgés de 21 ans. Ces dispenses s'accordaient quelquefois au mérite, mais le plus souvent elles s'achetaient.

Le grand conseil, par un antique usage, s'assemblait tous les dimanches: ce qui prouve que, dans les premiers tems, les membres de ce corps souverain s'occupaient durant la semaine des affaires de leur commerce. Le Doge accompagné de ses conseillers et des chefs des divers corps de l'état présidait l'assemblée. Nulle détermination ne pouvait être prise, si, pour les affaires ordinaires, le nombre des membres ne montait pas à deux cent, et si, pour les affaires d'importance, il n'allait pas jusqu'à six cent. Il était défendu d'y allumer des flambeaux, ensorte que la séance devait se lever nécessairement au coucher du soleil.

Les attributions du grand conseil étaient de leur nature illimitées, attendu que ce corps était le souverain de l'état, le seul corps qui existât par lui-même, et qui eût une autorité propre; mais il s'était déchargé de la plus grande partie de ses attributions, et en particulier de toutes les affaires de police intérieure et extérieure. Il s'était seulement réservé la sanction des lois, la création de nouvelles impositions, le droit de conférer la noblesse, d'accorder la naturalisation, et la nomination à presque tous les emplois qui ne pouvaient être occupés que par des patriciens. Il est encore à observer que, pour ne pas laisser trop d'influence à la petite noblesse dans la nomination des électeurs à laquelle elle avait part, le sénat finit par s'arroger le droit de nommer lui-même aux charges les plus importantes, et d'indiquer les sujets à élire pour beaucoup d'autres.

Le droit de motion dans le grand conseil n'était pas commun à tous ses membres, et l'exercice en était circonscrit dans un certain nombre de magistrats principaux, qui étaient; 1.° le Doge; 2.° les six conseillers du Doge pris collectivement, c'est-à-dire lorsque la motion était approuvée par le plus grand nombre d'entr'eux; 3.° les trois chefs de la Quarantie criminelle, pourvu qu'il y eût entr'eux unanimité d'opinion; 4.° chacun des trois avocats de la commune; 5.° les magistrats des eaux et de l'arsenal, mais seulement pour les objets de leur juridiction, et de même sous la condition d'unanimité d'opinion entr'eux. Les motions du Doge pouvaient être mises sur le champ aux voix; et l'on ne délibérait sur les autres qu'après un certain délai.

Il était libre néanmoins à tous les membres du grand conseil de dire leur avis pour ou contre une motion quelconque, mais seulement après qu'elle avait été adoptée. Le dialecte Vénitien était le seul langage permis dans les délibérations, et l'usage de la langue Italienne n'était admis que dans les exordes.

Les votes se donnaient avec des boules blanches, vertes et rouges: les premières exprimaient l'affirmative, les secondes la négative, et les troisièmes l'irrésolution: ces dernières étaient des suffrages nuls. Les affaires ne se décidaient pas toutes à la simple majorité des suffrages, et il y en avait plusieurs pour lesquelles il fallait une majorité déterminée.

Les formalités pour les élections étaient extrêmement compliquées. Trente-six électeurs tirés au sort étaient chargés de présenter séparément quatre listes de candidats, qui, après avoir subi diverses réductions par l'effet du scrutin, comprenaient un nombre quelconque de candidats, parmi lesquels devaient se faire les nominations.

Outre les assemblées ordinaires qui se tenaient tous les dimanches, le Doge avait le droit d'en convoquer d'extraordinaires. Nul ne pouvait entrer armé dans ces assemblées; mais il y avait dans la salle voisine un dépôt d'armes chargées, pour offrir des moyens de défense toujours prets au corps de la noblesse en cas d'émeute.

L'entrée du grand conseil était interdite aux étrangers durant les débats; mais au moment du scrutin les portes en étaient ouvertes au public; et, par l'effet d'une ancienne habitude particulière aux Vénitiens, il n'était pas rare de voir des gens masqués se promener dans la salle où était assemblé le premier corps de l'état.

Les patriciens une fois parvenus à la charge de *Procurator*, *Procureur* de Saint-Marc, qui était la seconde dignité de la république, ne pouvaient plus entrer dans le grand conseil s'ils n'étaient en même tems *Savj grandi*.

Du Sénat.

Le corps souverain était trop nombreux pour exercer par lui-même tous ses pouvoirs ; et le conseil privé du prince ne l'était pas assez, pour que ses délibérations pussent avoir le caractère et l'autorité de la volonté publique. Dans les tems où le Doge était une espèce de monarque, il se fesait aider, dans les affaires d'importance, d'un conseil composé d'un certain nombre de citoyens nommés par lui. Mais ce conseil dépendant trop immédiatement du prince, on pensa à lui substituer un sénat élu par le grand conseil. Ce sénat, qui d'abord ne fut composé que de 60 membres, finit par en avoir jusqu'à 300, qui étaient; le Doge; les Procureurs de S.t Marc ; les neuf membres du conseil du Doge, qui étaient les six conseillers et les trois présidens de la Quarantie criminelle ; les membres du conseil des *Dix* ; les trois *Avogadors* en exercice avec ceux qui en sortaient ; soixante sénateurs élus par le grand conseil, avec soixante sénateurs-adjoints également nommés par lui ; les quarante membres du tribunal criminel ou de la Quarantie; treize magistrats de l'ordre des sénateurs ; cinquante-cinq postulans nommés par lui, dont trente n'avaient pas voix délibérative ; les ministres nommés à une ambassade, ou qui en étaient revenus ; les Podesta de Veronne, de Vicence et de Bergame ; et enfin les seize sages, dont dix n'avaient pas voix délibérative. Pour que l'assemblée fût légale, il fallait qu'il y eût présens au moins soixante membres votans.

On déliberait dans cette assemblée sur tous les objets d'intérêt public, tels que la guerre, la paix, les traités, la police intérieure, ainsi que sur toutes les dispositions administatratives qui avaient rapport avec quelqu'un de ces divers objets, sans avoir besoin de recourir à la sanction du corps souverain. Au sénat appartenait, et sans aucune responsabilité de sa part, l'administration des finances de l'état; mais il ne pouvait ni faire d'augmentation dans les tarifs, ni établir de nouveaux impôts sans l'autorité du grand Conseil. C'était dans le sénat que se préparaient les projets de loi ou de finance à proposer au corps souverain. Le sénat avait le droit de nommer à plusieurs emplois du premier ordre, comme aux commandemens militaires et aux ambassades.

Les sénateurs étaient nommés par le grand conseil, et devaient courir tous les ans le sort d'une nouvelle élection : néanmoins l'importance de cette dignité donnait à ceux qui l'avaient soutenue avec honneur assez d'influence pour pouvoir s'y maintenir toute leur vie. Mais une loi rendue vers la fin du XVIII.e siècle mit fin à cette perpétuité, en limitant à trois ans seuls l'exercice continu de ce haut emploi.

La Seigneurie ou le conseil du *Doge* était chargé de l'exécution de toutes les dispositions concernant le gouvernement. Les conseillers du *Doge* étaient au nombre de six, qui étaient pris dans chacun des six quartiers de la ville. Les trois chefs de la Quarantie criminelle avaient rang dans les séances du collège. Ces conseillers étaient élus par le grand conseil pour huit mois, et les présidens de la Quarantie par la Quarantie même, mais seulement pour deux mois. Toutes les dépêches adressées au Doge étaient ouvertes dans ce conseil, même en l'absence du premier magistrat de la république, qui n'avait pas lui-même ce droit. Les membres présidaient, sous l'inspection du Doge et même en son absence, les assemblées du sénat et du grand conseil. Ils y soutenaint les propositions faites par le gouvernement, pouvaient covoquer l'un et l'autre de ces deux corps, et terminer la discussiou. Enfin après la mort ou la déposition du Doge, ils en remplissaient les fonctions et s'en partageaient le traitement. A ce conseil étaient adjoints seize Sages élus par le sénat, et la réunion de ces vingt-six personnes composait le collège. Les Sages étaient partagés en trois classes : les Sages *Grands* ou du conseil étaient au nombre de six, et devaient avoir au moins trente-huit ans. Ils assistaient aux séances du collège, et s'assemblaient entr'eux pour l'examen des affaires à proposer au sénat, ce qui s'appelait la *consulte*; ils avaient le droit de convoquer le collège, comme ses membres celui de convoquer le grand Conseil. Les sages de terre-ferme, qui étaient au nombre de cinq, devaient avoir au moins 30 ans. Un d'eux s'appelait le Sage de l'Ecriture : c'était l'Inspecteur général des troupes de terre et de tout ce qui tenait à la milice. Un autre portait le nom de Sage Caissier, comme trésorier général de la république. Un troisième se nommait Sage aux ordonnances, et était chargé de la levée des troupes. Les deux autres remplaçaient les premiers en cas d'absence, et tous enfin intervenaient aux séances du collège, aux revues militaires, et délibéraient sur les nouveaux enrôlemens. Les Sages des ordres, appelés

De la Seigneurie et du Collége.

Sages Grands.

Sages de Terre-ferme

Sage des ordres.

encore Sages de mer, parce qu'ils ne traitaient autrefois que les affaires de la marine, étaient aussi au nombre de cinq; ils étaient élus par le sénat, et restaient six mois en place. Cet emploi était ordinairement confié à de jeunes patriciens, qui entraient dans le collège pour s'instruire dans les affaires; ils y avaient néanmoins voix délibérative comme les autres, mais ils ne pouvaient être élus qu'à l'âge de 25 ans accomplis. Ce conseil était vraiment la cheville-ouvrière du gouvernement et le représentant du Souverain. Le collège donnait audience aux ambassadeurs étrangers.

La dignité de Doge fut toujours élective, et le peuple eut plus ou moins de part à cette élection, selon le plus ou le moins de progrès que fesait le gouvernement vers l'aristocratie. Plusieurs Doges s'arrogèrent le droit de se donner un adjoint qu'ils nommaient quelquefois de leur propre autorité: cet adjoint se prenait toujours dans la famille du Doge régnant, et était son fils ou au moins un de ses frères. L'histoire de la dignité ducale peut se diviser en trois périodes: la première, depuis l'an 697 auquel se rapporte la création du Dogat jusqu'au commencement du onzième siècle, c'est-à-dire vers l'an 1032. Dans cet intervalle, qui est de plus de 300 ans, les Doges étaient de vrais souverains; ils fesaient la paix et la guerre, commandaient les armées, se donnaient leurs conseillers, nommaient à tous les emplois, et souvent désignaient un de leurs fils ou un de leurs frères pour leur successeur. Il ne parait pas qu'ils publiassent de lois; mais on pouvait s'appeler à eux de tous les tribunaux, et ils avaient le droit de faire grâce.

La seconde époque commence au onzième siècle et termine vers la fin du treizième. Les Doges ne pouvaient plus avoir d'adjoint: on leur donnait leurs conseillers, et ils étaient obligés de soumettre les affaires à la délibération du sénat, qui était composé par eux, et qu'ils convoquaient à leur gré. Le nom de *Pregadi* (1), que les sénateurs avaient conservé, porte encore la preuve qu'ils ne s'assemblaient que quand ils en étaient priés par le prince. Les Doges n'élisaient plus leurs successeurs, mais ils procuraient à leurs enfans des établissemens qui différaient peu d'une souveraineté.

(1) Ce conseil, qui est comme l'âme de la république, est encore appelé *Pregadi*, selon quelques chroniques, parce que n'y ayant point de jour fixe pour la tenue de ses séances, les nobles étaient priés d'y intervenir. Tentori, *Saggio sulla storia di Venezia ec.* Tom. II. pag. 373.

Après le XIII.e siècle commença un nouvel ordre de choses. Il y eut alors un sénat et un grand conseil qui se renouvellaient. Mais dans la suite le grand conseil devint permanent, héréditaire et souverain; et depuis lors le *Doge* ne fut plus que le premier magistrat de la république. Après la moitié du XIII.e siècle il fut tenu de jurer de ne point étendre les bornes de son autorité; de garder le secret sur les affaires qui seraient traitées dans les conseils; de ne lire ni ouvrir aucune dépêche des cours étrangers qu'en présence de ses conseillers; de n'expédier sans eux aucune dépêche aux légations; de ne donner aucune audience aux ambassadeurs, ni de leur faire aucune réponse; de ne conférer de bénéfices ecclésiastiques à aucun des membres de sa famille, ni de permettre qu'ils eussent aucun gouvernement soit à Venise ou au dehors; enfin d'exclure ses enfans de toute mission à l'étranger, et de toute élection dans le gouvernement etc.

Dans le XIV.e et XV.e siècles il fut défendu au *Doge* de sortir de Venise sans permission, de faire le commerce, d'elever ou de restaurer à ses frais des monumens publics, de posséder des biens fonds hors du Dogat, et de s'arroger aucune influence dans les délibérations. Il fut encore interdit à ses fils et à ses neveux de faire aucune motion dans les conseils.

Dans les XVI.e et XVII.e siècles il ne pouvait plus recevoir dans ses appartemens privés les ministres étrangers ni leurs agens, pas même les chefs des troupes Vénitiennes. Ses enfans étaient obligés de résider dans la capitale, et ils ne pouvaient, non plus que ses frères et ses neveux, accepter aucune faveur d'un prince étranger; et s'ils en avaient reçu quelqu'une avant l'élévation de leur père ou de leur oncle à la dignité de Doge, ils ne pouvaient plus sortir du territoire de la république sans autorisation. L'épouse du Doge ne pouvait plus porter de couronne, ni recevoir de visites des princes étrangers. Enfin les conseillers étaient chargés de faire lire tous les mois au *Doge* son serment.

Dans le XVIII.e siècle le fils ainé et un seul frère du Doge pouvaient prendre place au Sénat, mais sans y avoir voix delibérative. Le Doge ne pouvait tenir corréspondance, ni avoir aucun entretien particulier avec les ministres des cours étrangères, ni même avec les étrangers de l'un et de l'autre sexe, qui avaient eu ou qui pouvaient avoir des relations avec ces ministres. Sans autorité quand il était seul, et obligé par sa place d'intervenir à tous les con-

seils et à plusieurs cérémonies; soumis à certains réglemens pour l'emploi de son tems, pour sa table et même pour son habillement, il était devenu le citoyen le moins libre de l'état; et de toutes ses anciennes prérogatives, il n'avait conservé que la faculté de nommer le *Primicier* et les chanoines de l'église de S.t Marc.

Dans les premiers siècles les *Doges* étaient presque toujours à la tête des armées; mais ces Doges guerriers sont tous antérieures au XIII.e siècle. Dans le siècle suivant un seul Doge, qui fut Laurent Tiepolo, marcha en personne contre les Bolognais. Quelques autres n'osant pas prendre eux-mêmes le commandement des troupes, le donnèrent ou le firent donner à un de leurs fils: on vit même Henri Dandolo laisser à son fils l'exercice de l'autorité Ducale, lorsqu'il partit pour la croisade de 1202. Après l'établissement de l'*aristocratie* il fut aussitôt défendu aux *Doges* de prendre le commandement militaire, ou de le donner à leurs fils. Si André Contarini alla à la guerre de Chiozza, et Christophe Moro à la croisade ordonnée par le Pape Pie II, ils y furent accompagnés par le sénat et par leur conseil, non parce que ces autorités partageaient avec eux l'autorité du commandement, mais pour que leur présence animât le courage des troupes. Dès le commencement de la guerre de Chiozza il fut décidé que le *Doge* François Erizzo s'y rendrait en personne, mais il mourut avant le tems fixé pour son départ. Après la fin du XIII.e siècle, un seul Doge, François Morosini, fit les fonctions de général, non de son propre mouvement, mais par ordre de la république.

De la justice et de la Quarantie.

Les Quaranties étaient au nombre de trois, et elles étaient composées chacune de quarante nobles. La première s'appelait Quarantie criminelle, denomination qu'elle prit de la nature des objets de sa compétence. Cette magistrature était très-ancienne dans la république, et sa juridiction s'étendait sur les matières civiles et criminelles; mais les rapports des citoyens entr'eux se multipliant à mesure que l'état s'agrandissait, et la quantité des affaires qui lui étaient dévolues devenant par conséquent plus considérable, on institua un autre conseil composé d'un même nombre de juges pour les affaires civiles. Ce second conseil n'ayant pas été trouvé ensuite suffisant pour la prompte expédition des affaires qui augmentaient chaque jour, on en créa un troisième composé de quarante juges pour le civil. Ces deux derniers portaient les noms, l'un de Quarantie *civile ancienne*, et l'autre de Quarantie *civile nouvelle*, à cause de la dif-

férence d'époques de leur institution. Le conseil criminel jugeait souverainement de tous les délits, qui n'étaient point de la compétence du conseil des Dix. Les nobles dont il était composé restaient en place huit mois, et avaient voix délibérative au sénat. Les trois chefs de cette Quarantie fesaient partie du suprême collège, et ils pouvaient citer en jugement les Avogadors pour fait de négligence dans leurs fonctions: aucune déliberation du grand collège ne pouvait avoir d'effet sans leur participation. Les deux autres conseils des quarante jugeaient les causes civiles par voie d'appel, c'est-à-dire la Quarantie *civile ancienne* jugeait les causes portées aux tribunaux inférieurs de la capitale; et la Quarantie *civile nouvelle* celles qui avaient été jugées par les tribunaux inférieurs des autres villes de l'état: l'une et l'autre jugeaient encore toutes les autres affaires, que les *Avogadors* croyaient à propos de leur déférer.

Collèges des XXV. et des XV.

Outre les conseils des quarante il y avait encore deux autres magistratures qui avaient le titre de collège. L'une, qui d'abord fut composée de vingt nobles, jugeait les causes civiles depuis 400 jusqu'à 800 ducats; et l'autre, qui l'était de douze nobles, jugeait celles de 100 à 400 ducats. Mais une loi du grand conseil rendue en 1780 augmenta le nombre de leurs juges, et étendit les attributions de ces deux conseils: le premier fut composé de vingt-cinq juges avec la faculté de pouvoir juger, au nombre dix-sept seulement, et de décider les affaires depuis 800 jusqu'à 1500 ducats; et le second fut porté à quinze juges, avec la faculté de pouvoir juger au nombre d'onze seulement, et de décider jusqu'à la concurrence de 800 ducats. Le besoin d'accélérer l'expédition des affaires fit encore donner à cette loi plus de latitude, et le conseil des 25 fut investi du droit de juger les causes qui lui seraient déférées par les chefs des deux Quaranties civiles *ancienne* et *nouvelle*, jusqu'à la somme de 2000 ducats.

Conseil des Dix.

Le conseil des Dix était pris dans le nombre des sénateurs les plus distingués par leur prudence et leurs lumières, et se composait de 17 membres, y compris le *Doge* et ses six conseillers. Il portait le titre d'*Eccelso*, parce qu'il était investi de l'autorité suprême, et avait le droit de vie et de mort sur tous les sujets. Il connaissait des affaires d'état les plus importantes, telles que conjurations, séditions, révoltes, violences, falsification de monnaies, assassinat des nobles etc. Il jugeait aussi les nobles en matière criminelle. Ses jugemens étaient sans appel, et il est allé quelque-

fois jusqu'à annuler des lois du grand conseil : autorité qui lui fut ôtée en 1628. C'était encore lui qui réglait les fêtes publiques et les spectacles, et qui recevait les comptes des Capitaines, des *Provediteurs* généraux, des *Podestà*, des Gouverneurs et de tous les officiers civils employés hors de Venise. Ce conseil avait enfin une autorité absolue en tout ce qui tendait au salut de la patrie. Il était environné d'un appareil formidable. Une petite galère armée était permanente en station dans le voisinage du lieu de ses séances. Il y avait toujours dans l'arsenal quelques galères prêtes à mettre à la voile, et portant sur leurs poupes ces trois lettres C. D. X., qui annonçaient qu'elles étaient aux ordres du conseil.

Inquisiteurs d'état.

Le nombre trop considérable de personnes dont ce conseil était composé ne lui permettant pas d'agir avec tout le secret et toute la célérité qu'exigeait quelquefois la nature de ses opérations, on imagina vers la moitié du XVe siècle de créer une commission composée de trois personnages, dont deux furent pris parmi les membres du conseil même des Dix, et le troisième parmi les conseillers du Doge : c'est ce qu'on appelait le tribunal des *Inquisiteurs* d'état. L'élection de ces trois fonctionnaires se fesait par le conseil des Dix, et était un mystère : on savait que cette terrible magistrature existait ; mais les personnes qui l'exerçaient étaient ignorées. Ses arrêts étaient signés d'un secrétaire : on voyait les exécutions, et l'autorité qui les ordonnait était invisible. Tous les jours, à chaque instant, on était exposé dans les relations de société les plus intimes, et au milieu même des plus doux épanchemens de l'amitié, à se trouver en face de ces hommes redoutables, qui n'oubliaient jamais leur qualité de juges. Les deux inquisiteurs noirs exerçaient leurs fonctions pendant un an, et l'inquisiteur rouge, ou le conseiller du Doge pour huit mois. Là cessait toute formalité, et l'unique loi imposée à ce tribunal était l'unanimité des suffrages dans ses sentences. Du reste, les moyens de perquisition, la validité des preuves, le lieu des séances, la torture, la nature du supplice, le secret ou la publicité de l'exécution, les formalités d'une procedure, tout était à l'arbitraire de ces juges obscurs. Il n'y avait personne dans l'état, depuis le dernier des citoyens jusqu'au Doge lui-même, qui ne fût sujet à l'autorité de ce tribunal et à ses réprimandes qu'on ne pouvait entendre sans terreur. Le seul privilège qu'eût le Doge en pareil cas était de ne pas être obligé de comparaître devant ses juges, et de recevoir chez lui leur censure. Il

n'y avait pas de lieu retiré dans ses appartemens, où ils n'eussent le droit de pénétrer à toutes les heures du jour et de la nuit. Les administrateurs, les officiers militaires, les dépositaires des fonds publics, tous en général devaient aux inquisiteurs d'état une prompte et aveugle obéissance. Les prisons appelées les *piombi*, les plombs, qui étaient des espéces de fournaises ardentes distribuées en petites cellules sous les terrasses du palais; et les *pozzi*, les puits, profonds souterrains où la clarté du jour ni la chaleur n'avaient aucun accès, étaient les dépôts impénétrables où s'entassaient les victimes des vengeances de cet affreux tribunal. Lorsqu'un patricien en charge y était traduit, les inquisiteurs ne fesaient que notifier au grand conseil que tel poste était vacant. Mais ce qu'il y avait de plus terrible dans l'exercice de leur pouvoir, c'était la faculté qu'ils avaient de le transmettre à un agent quelconque de l'autorité, sans aucune restrinction ni responsabilité. Tout en déplorant l'éxistence et l'abus de cette institution despotique, on est néanmoins forcé d'avouer que la république lui fut redevable du repos dont elle jouit pendant long-tems: car elle vengeait le peuple en humiliant la noblesse, elle imposait un silence absolu sur les affaires du gouvernement, et portait la vigilance au plus haut degré dans l'administration de la police intérieure.

Tels étaient les corps qui composaient le gouvernement. La dignité de *Procurator* (Procureur) de S.t Marc était la plus éminente après celle du Doge. Dans les commencemens il n'y avait qu'un seul fonctionnaire de ce nom, sous le titre de *Procurator* de la fabrique de Saint Marc, lequel était chargé de tout ce qui avait rapport à l'administration de ce temple. En 1237 on lui en adjoignit un second, puis on créa successivement les autres à mesure que s'accrurent les revenus de cette basilique par les legs pieux qui lui étaient faits: le troisième fut élu en 1259, le quatrième en 1261, le cinquième et le sixième en 1319, et en 1442 le nombre de ces fonctionnaires fut fixé à neuf. Il en fut encore créé d'autres, dans des momens où la république avait besoin de ressource extraordinaires, auxquels cette charge se vendait à prix d'argent, et il y en eut qui allèrent jusqu'à en offrir cent mille ducats: l'ambition qui la fesait rechercher fit monter quelquefois jusqu'à quarante le nombre de ces *Procuratori*. Neuf d'entr'eux seulement étaient censés avoir été élevés à ce poste éminent pour leur mérite, et susceptibles de remplacement, les autres étaient regardés comme

Procurateurs *de Saint Marc.*

extraordinaires. Leur charge était à vie; ils avaient l'administration des biens de l'église de S.t Marc, et veillaient à ce que la destination des legs pieux eût son effet, ainsi qu'aux intérêts des veuves et des orphelins. Ils n'étaient envoyés en ambassade qu'à des têtes couronnées; ils avaient l'inspection supérieure des études, et donnaient les chaires de l'église de S.t Marc. Les Procureurs de S.t Marc étaient tous élus par le grand conseil, et leur entrée en fonction se fesait avec magnificence.

Les limites de cet ouvrage ne nous permettent pas de faire une mention particulière de toutes les autres magistratures subalternes, et ce serait d'ailleurs un soin inutile ici que d'en donner la longue nemenclature. Nous nous bornerons donc à dire que ces magistratures étaient au nombre de cent-trente, dont 64 étaient à la nomination du grand conseil, 62 à celle du Sénat, et quatre au choix du conseil des Dix (1). Passons maintenant à d'autres objets qui tiennent de plus près au but de cet ouvrage, tels que l'habillement et les décorations des Doges, leur couronnement, les cérémonies qui avaient lieu dans l'exercice de leurs fonctions publiques, ainsi que l'habillement et les décorations de la noblesse et des principaux magistrats de cette république.

Habillement des Doges.

Corne ducale.

Les Doges, dans l'exercice de leurs fonctions, portaient pour coiffure un bonnet d'une forme singulière, et qu'on appelait le *corno ducale*. Ce bonnet, dans les premiers tems, ressemblait aux mîtres de cette époque (2); c'est-à-dire qu'il avait une figure conique, qui souffrit dans la suite beaucoup d'altérations. Il fut un tems où il n'était recouvert que d'un simple velours cramoisi; mais le Doge Renier Zenon l'enrichit d'un cercle d'or en forme de diadême. Laurent Celsi qui fut revêtu de cette dignité un siècle après lui le décora sur le devant d'une croix de diamans, usage qui s'éteignit avec lui (3): enfin le Doge Nicolas Marcello voulut que ce bonnet fût tout en or. Celui qui servait au couronnement des Doges, et qu'on gardait dans le trésor de S.t Marc, était garni en pierres précieuses, dont la valeur était estimée cent-cinquantemille ducats (4).

(1) Tentori, *Saggio sulla storia della Repubblica di Venezia*, Tom. II.
(2) V. Bernardo Giustiniano, Liv. X.
(3) V. Sansovino, Liv. XI. *della sua Venezia*.
(4) Tentori, *Stor. Ven.* Tom. II. *Dissert.* XX.

Quelques écrivains ayant voulu traiter de l'origine et de la signification de cette coiffure ont dit à cet égard des choses singulières (1). Il faut lire la savante *Dissertation* publiée en 1779 par Jerôme Zanetti, où l'auteur prouve que le *corno ducale*, ne fut dans son origine qu'un bonnet, dont l'usage fit dans la suite des tems une couronne, ou, pour mieux dire, la noble et riche enseigne de la dignité ducale.

Coiffe blanche.

La *cuffia bianca*, coiffe blanche, ou enveloppe de fin lin, que les Doges portaient *ab antiquo* sous le *corno*, était considérée comme une emblême de la majesté royale propre à leur concilier le réspect et la vénération, et dont leur tête restait toujours voilée lorsqu'il levaient le bonnet ducal.

Robe Ducale.

La robe ducale était autrefois une espèce de soutane avec des manches étroites, en soie et de couleur de pourpre. Le commerce ayant amené le luxe, il fut décidé que la robe ducale serait en velours cramoisi, et que le Doge porterait un grand manteau par dessus. De là à quelque tems, c'est-à-dire en 1473, il fut décrété que la robe et le manteau seraient en étoffe d'or, et que les manches en seraient d'une ampleur majestueuse. Le Doge portait sur ce manteau une espèce de camail, appelé *monile* par Bernard Giustiniano, qui lui couvrait la poitrine et les épaules, et descendait jusqu'à la ceinture. Dans les grandes cérémonies il avait la robe chamarrée en or et en argent, avec le grand manteau à queue; mais dans son privé il n'avait que le bonnet rouge, et la robe à manches étroites et à longue queue, en soie et de couleur de pourpre, qui était constamment celle de ses bas et de sa chaussure (2).

Le Doge dans les cérémonies publiques.

Dans les cérémonies publiques le Doge était précédé de huit étendards en soie et brodés en or, dont deux blancs, deux rouges, deux bleu-céleste et deux verts. En tems de paix les blancs étaient les premiers, et en tems de guerre les rouges: après la conclusion d'un traité de paix c'étaient les bleu-celeste qui marchaient les premiers, et en tems de trève les verts. Après ces huit étendards venaient six hommes, dont chacune portait une trompette d'argent, ils étaient suivis d'un ecclésiastique qui était le chapelain du Doge en soutane rouge. Après lui venaient deux de ses écuyers avec la chaise, le coussin et l'ombrelle qui étaient des mo-

(1) V. Charles Pascal, *De Coronis*. Pignoria, *Origini di Padova*, cap. XII. pag. 176.

(2) V. Sansovino, *Venezia*, Liv. XI.

numens éclatans de la reconnaissance du Pape Alexandre III. Suivaient le grand capitaine, vulgairement appelé *Messier Grande*, avec ses officiers ou capitaines, puis le grand chancelier avec ses secrétaires. Arrivait ensuite le Doge entouré de ses autres écuyers; il était accompagné des conseillers de la Seigneurie, des chefs de la Quarantie criminelle, du Conseil des dix, et des *Avogadors*. Derrière lui était un noble, qui devait avoir servi auparavant dans quelque régiment, lequel portait en l'air une riche épée, d'après un usage obtenu de la faveur des Empereurs Grecs dès l'origine du Dogat, et qui fut confirmé à la venue du Pape Alexandre III (1). Le sénat fermait la marche de ce cortège, dont l'ordonnance fut ainsi réglée par un édit de l'an 1327.

Le Doge monte sur le Bucentaure le jour de l'Ascention.

De toutes les cérémonies où le Doge paraissait chaque année en public, celle de la fête de l'*Ascension de N. S.* était la plus pompeuse. Il se transportait ce jour là avec la *Seigneurie*, et accompagné des ministres étrangers, au port du Lido dans un navire appelé le *Bucentaure*, à la suite duquel venaient plusieurs galères et un grand nombre de barques particulières: là il épousait la mer: ce qu'il fesait en jetant à l'eau un anneau, et en prononçant en même tems ces paroles: *Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique Dominii.* Il se rendait ensuite avec son cortège à l'église de S.[t] Nicolas sur la pointe septentrionale du Lido pour y entendre la messe, après laquelle il retournait dans le même ordre au palais Ducal, où était servi un banquet splendide.

La multitude des barques qui formaient le cortège du *Bucentaure*, les décharges continuelles de l'artillerie des vaisseaux, des galères, et des forts, les signes d'allegresse qui éclataient de toutes parts rendaient ce jour un des plus brillans que l'on puisse imaginer. Nous ne saurions déterminer l'époque précise où l'on commença à faire usage de ce navire magnifique, qui est ainsi décrit dans le petit poème de *Pace dal Friuli*:

Pulcrior in portu domino fabricata Bucentaurum
Nomine puppis adest, robore texta levi.
Apta Duci sedes auro velatus et ostro,
Unde sedens populum cernat ubique suum.

(1) V. Sansovino, *Venezia*, Liv. XI.

Il est dit dans le *succinto Storico-Crŏnologico sullo Stato Veneto* (1), que l'an 998 le Doge Pierre Orseolo II se rendit le jour de l'Ascension au port du Lido, pour y célébrer cette cérémonie. La solennité en fut augmentée depuis sous le Doge *Ziani* et du tems du Pape Alexandre III.; et le mariage qui y était figuré du Doge avec la mer, était une allusion à l'empire que la république exerçait alors sur l'Adriatique. Nous savons que, dès l'an 1293, le *Bucentaure* était en usage dans les cérémonies publiques, comme l'atteste une loi rapportée dans la *Dissertation* de Jérôme Zanetti sur l'architectute navale des Vénitiens. On voit par cette loi l'erreur où est tombé Sansovino quand il a dit (2), que *le sénat fit faire ce beau et grand navire l'an* 1311 *pour la personne du Doge*: puis il ajoute: ce navire fut appelé, dit-on, par corruption *Bucentaure*, parce que dans le décret rendu pour sa construction il était dit: *Quod fabricetur navilium ducentorum hominum*, cest-à-dire de la portée de 200 hommes etc., ensorte que du mot *ducentorum* se serait ainsi formé celui de *Bucentaure*.

Cérémonie au couronnement des Doges.

Le couronnement des Doges était accompagné d'un grand nombre de cérémonies. Si le personnage élevé à cette dignité se trouvait hors de la capitale, on lui expédiait un courrier pour lui annoncer son élection. On formait ensuite une députation de nobles, qui allait à sa rencontre sur les galères de la république, suivies d'un grand nombre d'autres barques. Il montait sur une de ces galères; et, à son entrée dans le port, la *Seigneurie* lui envoyait le Bucentaure avec deux conseillers et un grand nombre de patriciens. Arrivé à la place de S.t Marc il était reçu avec les plus grands honneurs par le grand conseil, qui le conduisait au palais.

Si l'élu se trouvait à Venise, les six *Grands* Sages se rendaient, d'ordre de la Seigneurie, à sa demeure pour lui donner avis de son élection, et l'accompagnaient au palais Ducal. Ensuite il passait, suivi d'un nombreux cortège, à l'église de S.t Marc, où il se montrait au peuple dans une tribune en marbre située à la gauche de l'autel; et après y avoir entendu une messe solennelle, il prêtait serment d'être fidèle à la république, et d'en observer strictement les lois. Ensuite le Primicier lui presentait l'étendard, et on le revêtait du manteau ducal.

(1) Récemment pubblié par le Chevalier de Gerstenbrandt. *Padoue*, 1823, in 8.°

(2) V. Sansovino, *Venezia*, Liv. X.

Autrefois le Doge fesait le tour de la place de S.t Marc, porté par des ouvriers de l'arsenal dans une chaise en bois vulgairement appelé *Pozzetto*, où il allait s'asseoir immédiatement après la cérémonie avec quelques personnages désignés à cet effet; et dans cette espèce de marche triomphale, il jetait au peuple des monnaies de diverses sortes frappées en son nom, à l'instar de Sebastien Ziani qui fut le premier à donner cet exemple en 1175. Pour empêcher toute profusion ou lésinerie dans cet acte de largesse, il fut décidé qu'il ne pourrait pas y être employé moins de 100, ni plus de 500 ducats. Au sortir de la place le Doge était conduit au palais, où, après être descendu du *Pozzetto*, il montait par l'escalier des *Géans*: là, il recevait la couronne ducale des mains du chancelier le plus ancien d'age; ensuite il était conduit dans la salle dite du *Piovego*, puis dans celle du grand Conseil et enfin dans ses appartemens, où un festin magnifique attendait les électeurs.

Couronnement de la femme du Doge.

Anciennement la femme du Doge jouissait des plus grands honneurs, et entr'autres du celui du couronnement après son mari. Le jour fixé pour cette cérémonie, les conseillers de la seigneurie avec tout le sénat se rendaient en grand cortège au palais de la princesse, qui portait une robe d'étoffe d'or à manches longues, et un voile blanc qui lui retombait sur les épaules; elle allait à leur rencontre jusques sur l'escalier; et là, les conseillers, après lui avoir fait prêter serment de fidélité, lui posaient sur la tête un bonnet d'or, qui avait la forme de celui du Doge. De là ils la conduisaient dans le *Bucentaure* accompagnée de deux cents demoiselles nobles habillées en blanc, et de vingt matrones habillées en noir, avec un voile sur la tête. Le *Bucentaure*, entouré d'une multitude de gondoles et autres barques magnifiquement décorées, où se fesaient entendre les sons harmonieux de divers instrumens, s'avançait vers la grande place de S.t Marc où il arrivait au bruit du canon. Le cortège étant débarqué se rendait à l'église métropolitaine, en passant sous les arcs de triomphe dont cette place était décorée. Les demoiselles marchaient les premières deux à deux. Venaient ensuite les matrones, puis le grand chancelier avec ses secrétaires, et après eux les enfans, les neveux et les frères du Doge en robe Ducale à larges manches. Suivaient la femme du Doge avec son caudataire au milieu des conseillers, et enfin les sénateurs ayant à leur droite les parens de la princesse. Le clergé venait la recevoir à la porte de

l'église, et après avoir baisé la paix elle était conduite au pied de l'autel, où le *Primicier* lui présentait le livre des Evangiles, sur lequel elle renouvellait son serment de fidélité à la république. Cette cérémonie achevée, elle présentait au *Primicier* une bourse où il y avait cent ducats, après quoi elle se rendait au palais ducal. Avant d'arriver à la salle du grand conseil, elle trouvait sur son passage tous les corps des arts et métiers, dont les chefs lui présentaient une tablette couverte de présens. Entrée dans la salle elle allait s'asseoir sur le trône ducal, ayant à sa droite les matrones et les demoiselles: les autres sièges étaient occupés par les magistrats. Là on lui servait un magnifique déjeuner aux sons d'une musique enchanteresse: le soir il y avait grand souper, après lequel on dansait jusqu'au jour (1).

Quand cessa l'usage de ce couronnement.

L'usage du couronnement de la femme du Doge fut aboli après la mort du Doge Marino Grimani. Morosine Morosini épouse de ce Doge est la dernière à laquelle fut accordé cet honneur en 1595; et depuis la suppression qui en fut faite par les inquisiteurs délégués à l'examen de la conduite de son époux décédé, les femmes des Doges ne jouirent plus que de faibles marques de distinction. L'illustre épouse du Doge Alvise Moncenigo fut, par décret du grand conseil, complimentée par un secrétaire du sénat, et il lui fut assigné un genre d'habillement et de parure tout-à-fait différent de celui des autres dames. Dans toutes les fêtes publiques qui eurent lieu à l'occasion de l'élévation de son époux, il lui fut donné un siège avec un marchepied d'un gradin. La première fois qu'elle parut dans le palais ducal, elle fut accompagnée de toutes les premières dames de la capitale. Elle s'assit dans la chambre d'audience du palais, où elle reçut les complimens des quarante-un electeurs du Doge, et ensuite de toute la noblesse. Le premier jour elle se montra avec le voile, enseigne antique que la république accorda aux épouses des Doges; mais le lendemain elle se revêtit d'un manteau d'une étoffe d'or absolument semblable à celle du manteau du Doge. Sa robe de dessous ainsi que le corps de jupe étaient ornés d'une espèce de dentelle aussi en or; elle avait une ceinture de brillans, et ses manches tombaient presque jusqu'à terre. La prohibition qui avait été faite de couronner les femmes des Doges n'empêcha cepen-

Privilèges qui leur furent accordés.

(1) V. Sansovino, *Venezia*, Liv. X.

dant pas que, vers la fin du siècle dernier, cet honneur ne fût accordé à Elisabeth Quirini épouse du Doge Silvestre Valier.

Funérailles du Doge.

Disons maintenant un mot des cérémonies qui se pratiquaient à l'occasion du décès d'un Doge. Pendant plusieurs siècles les funérailles de ce premier magistrat de la république se firent sans aucun appareil. On ouvrait le palais ducal, et le peuple y entrant tumultueusement pillait tout le mobilier du défunt. Dans les derniers tems, à la nouvelle de la mort du Doge, les tribunaux suspendaient leurs séances; et toutes les judicatures, les conseillers et les chefs de la Quarantie criminelle s'emparaient du gouvernement de la ville. Le Doge, en grand costume, la couronne ducale en tête, et des éperons d'or aux pieds, restait exposé plusieurs heures dans une des salles de l'appartememt ducal, dite *dello Scudo*, sur un lit de parade, et vers le soir on le transportait dans la salle du public, dite du *Piovego*, où était élevé un grand catafalque entouré d'une quantité de torches allumées. Il y demeurait exposé pendant trois jours, en présence de deux nobles en robe rouge, et des chanoines de S.t Marc. Pendant tout ce tems, le palais était confié à la garde des *arsenalotti*, ouvriers de l'arsenal, d'après une disposition qui avait été adoptée pour empêcher le pillage du palais. Au bout de ces trois jours, des ordres étaient donnés pour la célébration des funérailles le lendemain après midi. A la tête du convoi funèbre s'avançait le clergé suivi de toutes les confréries, des chefs de la marine et de l'arsenal, et de l'intendant de la maison du Doge portant son écusson. Venait ensuite le cercueil surmonté d'un baldaquin, derrière lequel marchaient les écuyers du Doge, et ses gens de livrée habillés en deuil, puis les commandeurs du palais, les secrétaires et les conseillers en robe rouge. Le sénat suivait en dernier lieu, ayant à sa droite les parens du défunt aussi vêtus en deuil, et la marche se fermait par plusieurs autres confréries, et par les enfans des deux sexes élevés dans les hôpitaux, portant chacun un cierge allumé. Le convoi fesait le tour de la place S.t Marc; et arrivé en face de la grande porte de l'église, on élevait trois fois le cercueil comme en signe d'hommage. De là on se rendait à l'église de S.t Jean et S.t Paul, où le cercueil était déposé sur un grand catafalque entouré d'une infinité de torches allumées. Un orateur prononçait l'oraison funèbre, après laquelle se fesait l'enterrement. On ne sait pas positivement quand commença l'usage de faire l'éloge du Doge à ses funérailles; mais il est certain qu'il existait dans le XIV.e siècle, comme l'at-

teste l'oraison funèbre, qui fut récitée par André Navagero à la mort du Doge Léonard Loredano (1).

Le costume ordinaire des nobles Vénitiens était noir, l'été en soie, et l'hiver en laine, garni de pelleteries de couleur cendrée, dites de *dosso*. Dans cette dernière saison et à l'occasion des cérémonies publiques, ils les portaient doublées en peaux de martre, d'hermine ou autres qui s'appelaient ducales. *Costume des nobles.*

L'enseigne des chevaliers de l'étole d'or était réelement une espèce d'étole qu'ils portaient sur l'épaule, et qui, par un effet de modération *aristocratique*, fut changée en une de drap noir, semblable à celle des autres nobles, mais ornée d'un riche galon avec une frange d'or: cependant il leur était permis de l'avoir tout en or dans les cérémonies publiques. *Chevaliers de l'étole d'or.*

Les conseillers portaient la toge rouge. Les *Avogadors* de la commune l'avaient violette avec une étole rouge: la toge des censeurs était violette: celle des Sages *Grands* ou du conseil et des Sages de terre-ferme était de même couleur et à larges manches: les Sages des ordres l'avaient aussi de couleur violette, mais avec des manches étroites. Les membres du conseil des Dix allaient au sénat en robe noire comme les autres patriciens, excepté les trois chefs du conseil, qui, les jours de férie, la portaient de couleur violette avec de larges manches, et avec l'étole en écarlate, à la différence des jours de fête, où ils entraient au sénat en robe rouge, et avec l'étole en velours de même couleur. Le grand chancelier portait la robe de pourpre. Nous allons donner l'explication des planches ci-jointes, où sont représentés les divers costumes des principaux magistrats de la république, selon les différentes époques de la longue existence de cet état. Les dessins en ont été exécutés à Venise par M.r Santi, peintre distingué, et membre de l'académie de la même ville. Cet artiste s'est étudié à représenter avec la plus grande exactitude les changemens les plus importans, qu'a subis le costume dans les trois principales époques de cette république; à l'effet de quoi il a consulté les anciens manuscrits, les mosaïques de S.t Marc et les meilleurs tableaux qui se trouvent dans les galeries de plusieurs familles nobles de Venise, et dans les appartemens de l'*ex-palais ducal*. *Costume des conseillers, des* Avogadors, *et des censeurs.* Idem *des Sages Grands.* Idem *du conseil des Dix etc.*

(1) Marc Foscarini a traité de cet usage, *Letterat. Venez.* Liv. III.

Planche 53, première époque n.° 1: noble Vénitien pris de Vecellio et répété dans les mosaïques de S.t Marc; n.° 2, premier Doge, pris et répété comme le premier; n.° 3, ancien Doge pris et répété comme dessus: n.° 4, femme d'un Doge, prise d'un ancien manuscrit existant dans la maison Gradenigo, et répétée de même. II.e époque, planche 54 n.° 1: Noble ordinaire, 2 Sénateur, 3 épouse d'un Doge, 4 Doge, 5 chevalier du Doge. Planche 55 n.° 1 Héraut, 2 Ecuyer, 3 Général, 4 Amiral. Les figures de ces deux planches, prises également de Vecellio, se trouvent aussi répetées sur d'anciens manuscrits appartenant à des familles Vénitiennes, ainsi que sur d'autres tableaux du *palais Ducal*. III.e et dernière époque: planche 56 n.° 1, grand chancelier, 2 *scrutateur*, 3 Chapelain, 4 Doge, 5 Ambassadeur, 6 Ecuyer, 7 Sage *Grand*. Planche 57, n.° 1 Héraut et Commandeur, 2 Grand Capitaine, 3 Ecuyer, 4 Chevalier du Doge, 5 Amiral, 6 Chevalier en cérémonie ou Procureur, 7 Chevalier de l'étole d'or. Ces figures ont été copiées sur des tableaux modernes qui se trouvent près de diverses familles Vénitiennes, et sont répétées dans un livre du dernier siècle existant dans la bibliothèque de S.t Marc.

GOUVERNEMENT DE MILAN.

Origine des divers états, qui se sont formés en Italie.

Nous avons vu que, pressées par le besoin de remettre à des hommes d'autorité le commandement de leurs troupes en tems de guerre, et les soins du gouvernement en tems de paix, les villes d'Italie se déterminèrent enfin à choisir pour cela les plus marquans d'entre leurs propres citoyens, par leur noblesse, par leur opulence ou par leur autorité. C'est de là que prirent leur origine toutes ces divisions politiques, par l'effet desquelles l'Italie fut morcelée en une multitude de petites souverainetés, qui, après des guerres opiniâtres entre les rivaux qui se les disputaient, ou entre les villes mêmes soumises à des maîtres différens, prirent enfin une consistance durable.

Trois grands personnages entr'autres s'élevèrent, vers la fin du XIII.e siècle, à un haut rang, et devinrent puissans en Lombardie, savoir; Guillaume, Marquis de Montferrat; Othon Visconti, archevêque et depuis seigneur de Milan, qui fut l'auteur de l'agrandissement de


Gallina e Bonatti inc.
1
2
3
4


1
2
3
4
5
Gallina e Raineri inc


1
2
3
4
Gallina e Bonatti inc.


1
2
3
4
5
6
7
Gallina e Bonatti inc.


1
2
3
4
5
6
7
Gallina

sa famille; et Obizzo d'Este, dont les ancêtres avaient long-tems auparavant commandé à Ferrare, et auquel se donnèrent successivement Modène et Reggio.

Au commencement du XIV.e siècle, les Torriani et les Visconti se disputaient la souveraineté de Milan, Bergame et autres villes de la Lombardie. Azzo VIII d'Este était seigneur de Ferrare, de Modène, de Reggio, de Rovigo et autres lieux. A Plaisance les Scotti, à Lodi les Fisiraga, à Como les Rusca, à Pavie les Laugoschi, à Verceil les Avvocati, à Novare les Brusati, à Brescia les Maggi, à Parme les Correggeschi, à Véronne les Scaligeri, à Mantoue les Bonacossi exerçaient une autorité, qu'ils tenaient des citoyens, ou qu'ils avaient usurpée par la force des armes, et tous cherchaient, en s'alliant entr'eux ou en se fesant la guerre, à affermir et à étendre leur domination. Jean, marquis de Montferrat, était encore un seigneur puissant. En Romagne commençaient également à s'élever, les Polentani à Ravenne, les Ordelassi à Forli, les Malatesta à Rimini, et autres en d'autres villes. A cette époque, Florence et autres villes de Toscane étaient en proie aux factions des Blancs et des Noirs, et il n'y avait pour ainsi dire pas de coin en Italie, qui ne fût le théâtre de divisions et de guerres cruelles.

Les Empereurs et les princes d'Allemagne tâchaient envain d'appaiser les troubles et les dissensions qui déchiraient sans cesse les villes d'Italie. Déjà se formaient et s'agrandissaient de toutes parts les petites souverainetés qui partageaient cette contrée. Nous nous bornerons à faire mention de ceux de ces Seigneurs, dont la puissance eut le plus de consistance et de durée, et particulièrement des Visconti, qui faillirent devenir les maîtres de toute l'Italie.

Othon Visconti (1), chanoine de Desio, avait été envoyé en France

(1) En 1075 certain Othon était *Vicecomte* de l'Archevêché de Milan, dignité d'où ensuite la famille *Visconti* tira son nom; il portait dans ses enseignes sept guirlandes. Parti avec les troupes Milanaises pour la conquête de Jérusalem il s'y couvrit de gloire, et eut un duel contre un Sarrazin, qui portait sur ses armes l'image d'un serpent formant plusieurs replis et avalant un enfant. Othon le terrassa; et, en mémoire de ce triomphe, il fut convenu que l'armée Milanaise ne camperait jamais sans avoir arboré auparavant l'enseigne du serpent, qu'elle avait adoptée. Depuis lors l'image de ce reptile devint l'armoirie des *Visconti*, et non comme l'ont cru quelques-uns celle de la ville de Milan, qui fut toujours la croix rouge sur un champ blanc. Rien ne nous assure pourtant

par Léon de Perego Archevêque de Milan, en qualité de fondé de pouvoir; il y connut le célèbre Cardinal des Ubaldini, qui conçut pour lui beaucoup d'estime. En 1261 il était de retour dans sa patrie, et Archidiacre de l'église Métropolitaine; et le cardinal, qui était également revenu de France, jeta la consternation dans le couvent de S.t Ambroise à Milan où il était logé, par l'envie qu'il montra d'avoir une pierre précieuse, qu'on y conservait. Informé de ses vues, Martin de la Torre, Seigneur de Milan, l'obligea à sor-

que tout cela soit vrai. Nous savons seulement, par la mention que font de ces récits, le Tasse dans son I.er chant, stance 55, et Dante dans le VIII.e chant de son *Purgatoire*, que telle était l'opinion de ces tems là. D'autres écrivains rapportent, qu'un Hubert *Visconti* tua dans les environs de Milan un serpent ou un dragon, qui de son soufle fesait périr les habitans, et prétendent que c'est de là que cette famille a pris ses armoiries : autre fable sans doute comme la première. Le serpent était un des ornemens qui décoraient le tombeau d'Azzo Visconti, (voyez la planche 58), et il n'est pas à présumer qu'il eût été mis là au hazard : on l'aperçoit encore dans ce qui nous reste de ce monument. A Legnano, où Othon Visconti Archevêque et Seigneur de Milan avait fait bâtir un palais formant à present une propriété de cet archevêché, on voit encore sur la porte un marbre où est figuré le serpent, sous une forme à la vérité différente de celle qu'on lui donna depuis. L'enfant, qui est à moitié entré dans la gueule du reptile, tient dans sa main droite un dard, et dans sa gauche une tête ou un masque. D'un côté il y a une autre tête sans front, surmontée d'une croix qui y a été mise probablement comme enseigne de la dignité archiépiscopale. Depuis 1294, époque où Mathieu I. *Visconti* fut élu lieutenant impérial, jusqu'au 1447 où s'éteignit la branche des Ducs de Milan, la famille régnante joignit toujours l'aigle à ses armoiries. Azzo y avait introduit, à ce qu'on croit, deux fasces rouges avec une blanche, un château et un coq, qui était l'arme d'un comté ou juridiction, dite *Gallum in Sardegna*, dont il était héritier. Les descendans de Mathieu I.er et d'Hubert fréres, eurent d'Albert d'Autriche la permission de placer la couronne d'or sur la tête du serpent. En 1394 Jean Galéas, qui fut depuis le premier Duc, avait ajouté à cela les lys de France, par suite de l'alliance qu'il avait contractée avec Charles VI, mais cet usage doit avoir été de bien courte durée. Voyez le *Fascicolo IX. Famiglie celebri Italiane* de M.r le comte Pompée Litta, ouvrage où les explications sont étayées des monumens historiques les plus précieux, ouvrage vraiment digne des éloges qui en ont été faits par plusieurs savans, et qui mériterait d'être plus connu.

tir immédiatement de la ville (1). Le cardinal emmena avec lui Othon qui était patricien, et par conséquent ennemi des Torriani, qui devaient leur pouvoir à la faveur populaire. Ambitieux et d'un caractère entreprenant, il réunissait les qualités que souhaitait le cardinal pour se venger des Torriani. L'Archevêché de Milan était vacant, et le droit d'y nommer appartenait au chapitre de la Métropole. Urbain IV cédant aux instances d'Ubaldini, nomma Othon Archevêque le 22 juillet 1262. Les dissensions qui s'élevèrent entre les électeurs servirent de prétexte aux Papes, pour s'attribuer dans la suite le droit de cette élection. Les Torriani s'indignèrent à la nouvelle de cette promotion, et jurèrent de ne pas laisser voir à Othon le siège auquel il venait d'être appelé. Othon, de son côté, pensa aux moyens d'y monter en dépit d'eux. Il ne pouvait compter sur le peuple, qui, pour de graves sujets de mécontentement contre les patriciens, s'était déclaré pour les Torriani. Il ne restait donc à Othon que de se mettre du parti des nobles, qui, pour échapper à la mort, fuyaient la persécution populaire, et de chercher l'accomplissement de ses espérances et son propre salut dans le sort des armes. Défait à Arona et à Seprio, il se retira à Como qui lui ouvrit ses portes; et après quinze ans de peines, vainqueur enfin des Torriani à la bataille de Desio, il entra le 21 janvier 1277 triomphant à Milan, et y fut reconnu souverain. Les revers différens, à la suite desquels les Torriani furent entièrement dispersés, et la fin misérable de Guillaume, marquis de Montferrat, qui, devenu maître de Pavie en 1289, était le seul ennemi puissant qu'eût Othon, firent que ce dernier se trouva seul en possession de la souveraineté; et c'est de cette époque que date l'affermissement de la dynastie des Visconti. Quoique Seigneur temporel et Archevêque en même tems, Othon n'était cependant pas tranquille. Entraîné par les évènemens à des mesures de violence, telles que l'exil et les confiscations, il fesait oublier de plus en plus les jours rians de son entrée à Milan. Treize ans de troubles s'étaient écoulés, lorsque profitant des divisions intestines auxquelles la patrie était en proie, il réforma comme il le voulut les statuts, après en avoir obtenu cependant de la ville la permission, et institua un ordre de patri-

(1) Nous avons donné la relation de cet événement à la page 125 de notre ouvrage intitulé : *Monumenti sacri e profani dell' Imp. e R. Basilica di S. Ambrogio.*

ciens composé de 200 familles, dans la vue de frayer à son neveu Mathieu une route à l'autorité suprême. De cette manière, il constitua dans sa maison, sous une apparence de légitimité, un pouvoir déjà consolidé par une possession non interrompue de dix-huit ans, et par la célébrité qu'il avait acquise à son nom. Enfin il abandonna les soins du gouvernement à Mathieu, pour se retirer dans le couvent de Chiaravalle, où il mourut le 18 août 1295, âgé de 88 ans: Voyez son portrait sous le n.° 1 de la planche 58. Le gouvernement institué par lui se composait, d'un *podestà* dont les fonctions ne duraient que six mois; d'un capitaine du peuple, qui restait un an en place; d'une magistrature de *Provvisione*, qui était de 22 personnes appelées *Anciens*, avec un Prieur; et d'un conseil général composé ordinairement de 900 membres, qui devaient être élus par les *Anciens*.

Mathieu I. Mathieu succéda dans un âge déjà mûr à la puissance de son grand oncle, après avoir partagé avec lui les soins du gouvernement. La fortune, dont il essuya plus d'une fois les caprices, lui fut favorable jusqu'en 1302. La réputation de ces talens politiques, et l'ascendant qu'il s'était acquis dans le gouvernement de la Lombardie, étaient un sujet de jalousie pour quelques familles, qui, parvenues comme celle des Visconti, à un certain degré de puissance, cherchaient à l'affermir; et, en 1302, Mathieu succomba sous les efforts de leur ligue et de leur inimitié. Les Torriani furent rappelés, et reprirent au bout de quelques mois les rênes de l'autorité. Mais Mathieu, qu'on croyait réduit à l'extrémité, profitant de la venue d'Henri VII en Italie, obtint de cet Empereur, par un coup de politique qui terrassa ses ennemis (1), le titre de Vicaire impérial à

(1) La domination des Torriani dura, à divers intervalles, trente-trois ans. Martin de la Torre, le premier de cette famille qui s'empara des rênes du gouvernement, conserva son autorité pendant seize ans : Philippe l'exerça deux, Napoléon ou Napo douze; et enfin, après Othon Visconti et Mathieu vint Guido de la Torre, dont le gouvernement dura trois ans et finit en 1311 : ce qui forme en tout les trente-trois ans. L'autorité de cette famille s'éteignit dans ce dernier; et ses successeurs, proscrits à jamais du pays que leurs ancêtres avaient perdu, firent depuis de vains efforts pour y rentrer.

Le tombeau de Martin et de Philippe de la Torre et de leurs parens, qu'on voit encore à *Chiaravalle*, offre au dessous de l'épitaphe dont il est revêtu quatre différentes armoiries appartenant à cette famille. La première est un lion rampant (voyez le n.° 3 de la planche 50) qui


58.
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
G. Gallina inc.

Milan, qui en 1317 fut changé en celui de seigneur général, après l'adoption duquel il institua un conseil privé qui était tout à fait dans sa dépendance. Il tint encore pour quelque tems sous sa domination Pavie, Plaisance, Como, Bergame et Verceil, et sut se soutenir contre les efforts de plusieurs princes Italiens et étrangers qui avaient conjuré sa ruine. Il finit ses jours le 24 juin 1322 à Crescenzago, pays à trois milles de Milan. Voyez le n.° 2 de la planche 58. « Mathieu I.er, dit Verri (1), fut bon père, bon prince, et joignait à ces qualités beaucoup de prudence et de sagacité; mais je ne lui ai pas donné le titre de grand, qui n'appartient qu'à des âmes d'une trempe forte, capables de s'élever au dessus du commun des hommes, et de former par là une époque de lumières et de félicité dans les annales du genre humain (2) „.

Mathieu laissa la seigneurie de Milan à Galéas son fils aîné, *Galéas I.* qui eut à souffrir beaucoup de tracasseries de la part d'ennemis puissans et de sa famille même. Enlevé, par les soins de Castruccio Antalminelli seigneur de Lucques, du château de Monza qu'il avait fait bâtir en 1325, et où Louis le Bavarois l'avait fait enfermer en 1327, il s'était mit en voyage pour aller rejoindre son

était l'arme de la *Valsassina*, dont les Torriani étaient aussi les maîtres La seconde présente deux lys en croix, dont l'usage leur avait été accordé par les Rois de France, ou qu'ils s'étaient attribués eux-mêmes comme se croyant issus de ces monarques. La troisième se compose d'un champ partagé dans sa longueur en deux couleurs, l'une blanche et l'autre plus foncée: c'était l'arme de la *Credenza*, dont Martin et Philippe furent les chefs: Fiamma (*Manip. Flor. ad an.* 1240) en fait mention en ces termes: *Portabant in armis suis quandam balzanam rubeo et albo colore in lungum partitam.* Enfin la quatrième arme, qui était la principale de cette famille, est l'image d'une tour. Tristan Calco dit que, prés de cette pierre sépulcrale, qui se trouve au dehors du mur du cimetière de *Chiaravalle*, on voyait encore de son tems les portraits de Martin et de Philippe de la Torre: à présent on n'y aperçoit plus aucune trace de peinture. V. Giulini, *Memorie*, an. 1265, pag. 209.

(1) *Storia di Milano.* Tom I. chap. 11.

(2) Les historiens l'ayant jugé grand en politique lui ont donné le surnom de *Grand.* Si, par le mot *politique*, on entend la fraude, l'hypocrisie, la perfidie, Mathieu la connut au suprême degré; mais si l'on veut exprimer par ce mot une administration intérieure, bien réglée, et des relations loyales et honorables au dehors, il ne fut qu'un homme trés-médiocre etc. Litta, *ovr. cite.*

bienfaiteur en Toscane; mais accablé sous le poids des souffrances qu'il avait endurées dans sa prison, il mourut à Pescia le 6 août 1328. Son corps fut transporté à Lucques, où Castruccio lui fit faire des funérailles magnifiques. Verri range ce Duc dans la classe des princes dont les noms sont ensevelis dans l'obscurité: voyez le n.° 3 de la même planche.

Azzo. Azzo Visconti, fils unique de Galéas I.er et de Béatrice d'Este, acheta le 5 janvier 1329 de Louis le Bavarois le titre de vicaire impérial pour la somme de soixante mille florins d'or; mais l'année suivante il obtint la seigneurie de Milan du conseil général de la ville. Azzo méritait réellement d'occuper le premier rang dans sa patrie. Il agrandit ses domaines, et fut un prince non moins aimable en tems de paix, que vaillant à la guerre: on se flattait de jouir long-tems des douceurs de son gouvernement, mais il mourut le 16 août 1339 sans laisser d'enfans. Ce bon prince, qui, au rapport de tous les auteurs contemporains, était d'une belle figure, d'un noble aspect et adoré de ses peuples, mourut à l'âge de 37 ans, après en avoir régné onze seulement, laissant ses peuples inconsolables de sa perte. Voyez le n.° 4 de la même planche. Ce fut le premier de sa famille qui fut vraiment souverain; il fit graver son nom sur les monnaies Milanaises: ce que n'avaient jamais osé faire avant lui les Torriani, non plus qu'Othon Visconti, Mathieu I.er et Galéas I.er, et il y joignit en outre l'image du serpent.

Luchino et Jean Archevêque. Le lendemain même de la mort d'Azzo, le conseil général de Milan proclama seigneurs de la ville Luchino et Jean Visconti oncles paternels d'Azzo, et les seuls enfans encore vivans de Mathieu I.er. Quoique investis tous les deux des mêmes droits, Luchino était le seul qui exerçât la souveraineté. Jean était d'un naturel doux et paisible, et il ne voulut jamais lutter avec Luchino, qui était d'un caractère résolu et quelquefois emporté, et conduisait du reste parfaitement les affaires de l'état. Néanmoins, lorsque Jean se trouva seul à la tête du gouvernement, on vit par le fait qu'il n'y avait ni faiblesse ni vice d'esprit dans la conduite qu'il avait tenue auparavant, et que la raison seule l'avait déterminé à en agir ainsi. Aux dix villes qu'avait laissées Azzo, Luchino réunit celles d'Asti, Bobbio, Parma, Crema, Tortona, Novara et Alexandrie. Il fit beaucoup pour établir et maintenir l'ordre dans ses états. Il publia des lois sages, tendant à préserver les pauvres de l'oppression, à soulager

le peuple de sa détresse, à contenir les riches, et à ôter aux nobles les moyens d'exercer toute extorsion et toute violence. Luchino exempta politiquement le peuple du service militaire; et par cette disposition bienfesante en apparence, qui rendait ses sujets inhabiles au métier des armes, il fonda l'ordre et la sureté publique sur les principes d'une monarchie absolue. Il créa à Milan un juge suprême sous le titre de *sgravatore*, qui se rendit non moins célèbre alors par l'autorité dont il était investi, que par le bon usage qu'il en fesait. Il était chargé de prononcer sommairement, et en dernier ressort, sur toutes les causes dont on s'appelait à lui des autres tribunaux, et de veiller à la bonne administration de la justice. Le système des chemins alors établi et qui a existé jusqu'à nos jours dans un rayon de dix milles autour de la ville, est l'ouvrage de Luchino. Ces institutions, tout en consolidant l'édifice social, contribuèrent au développement de l'industrie et du commerce. Il commença dès lors à s'établir à Milan des manufactures où l'on travaillait l'or et la soie: l'agriculture refleurit et se perfectionna, la population s'accrut, et les mœurs se polirent. Luchino fut trouvé mort subitement le 24 janvier 1349 âgé de 57 ans, et après un règne de neuf ans et quelques mois. Son caractère offre un mélange de bonnes et de mauvaises qualités; il avait un cœur insensible et un esprit versé dans les matières de gouvernement, avec une âme forte et un grand courage. Voyez le n.° 5 de la même planche.

Après la mort de Luchino, Jean, qui était déjà investi de l'autorité suprême, n'eut pas besoin, pour l'exercer, d'attendre une nouvelle élection: aussi lui prêta-t-on une prompte et entière obéissance, et l'on eut bientôt lieu de se convaincre que ce n'était point faute de talens, ni par indifférence pour la gloire et pour le bien public qu'il s'était abstenu auparavant des soins du gouvernement. Il accrut le territoire que lui avait laissé Luchino, par l'achat qu'il fit de la ville de Bologne en 1350, et de celle de Gênes en 1353. Cette dernière acquisition l'ayant mis en possession d'un port de mer, il défendit aux Vénitiens de continuer à inquiéter Gênes; mais cette défense n'ayant pas été écoutée, il équipa une armée navale, et déployant pour la première fois sur la mer le pavillon portant l'image du serpent, il brûla Parenzio ville maritime de l'Istrie appartenant aux Vénitiens, et battit leur flotte près Modone sur les côtes de la Grèce. Pétrarque, l'écrivain le plus élégant et le plus éclairé de son siècle, reçut de lui l'accueil

le plus honorable. Il mourut le 3 octobre 1354 après une règne de six ans. Juste, bienfesant, libéral, et d'un caractère ferme, il mérite d'être mis à côté d'Azzo au nombre des bons princes. Son tombeau se trouve dans le chœur de la cathédrale. Voyez le n.° 6 de la même planche.

Pendant les vingt-quatre ans que régnèrent Azzo, Luchino et Jean, qui, les premiers, arborèrent les enseignes de la souveraineté, et firent battre monnaie en leur nom, Milan jouit des douceurs de la paix et des avantages de l'ordre social. Ses habitans renoncèrent au métier des armes pour se livrer à des occupations plus douces et plus utiles, telles que l'agriculture, les arts et le commerce. L'accroissement de la population et de l'aisance en fut le fruit, et les mêmes progrés se firent remarquer dans l'instruction.

Forme du gouvernement sous ces princes.

A cette époque le systême politique n'était autre chose que le gouvernement d'un seul, sous quelqu'apparence de république, le conseil des huit cent, qui du tems de Luchino fut, on ne sait comment, porté à neuf cent, ayant continué à se rassembler de tems à autre jusque vers la fin du XIV.e siècle. Mais les attributions de ses membres s'y réduisaient à proclamer le nouveau maître, à lui prêter serment de fidélité, et à étayer de leurs délibérations le systême monarchique. Leurs fonctions, qui n'étaient point à vie, n'avaient pour objet que de donner à la cité une représentation dans des circonstances passagères, et n'étaient point conférées par le peuple : dans les commencemens c'était le prince ou son ministre qui nommait les membres de ce conseil, lequel n'offrait par conséquent que l'image d'une représentation populaire sans réalité et purement illusoire. Vers le milieu du XIV.e siècle, il fut créé un *vicario di provvisione*, c'est-à-dire une magistrature, qui représentait le souverain et en remplissait les fonctions. Cette magistrature, dans son origine, n'était point à la nomination du peuple, mais du prince : la distribution et le recouvrement de l'impôt, l'administration des subsistances et l'inspection des juges de la ville formaient ses attributions : c'était, à ce qu'il semble, le seul corps de fonctionnaires qu'il y eût à Milan, dans lequel se trouvaient réunis les différens pouvoirs qui étaient auparavant concentrés dans le sénat, dans le conseil *caméral*, et dans le *vicariato di provvisione* même (1). Or c'était cette dernière autorité, qui, depuis l'affer-

(1) V. Giulini, *Memorie di Milano ec.* Tom. XI. pag. 149, 167, 475, 497 et 502.



C. Bottigella dis. inc.

missement de la puissance des Visconti, nommait les neuf cents membres du conseil, toutes les fois qu'il s'agissait de convalider par cette formalité quelqu'acte du souverain.

Seigneurie des trois frères Mathieu, Barnabò et Galéas Visconti.

A la mort de Jean, les trois héritiers de Mathieu reconnus légitimes, qui étaient Mathieu, Barnabo et Galéas, s'emparèrent de la souveraineté et se partagèrent l'état: Milan et Gênes demeurèrent néanmoins soumises à la même domination. La mort inattendue de Mathieu II (voyez le n.° 7 de la même planche) arrivée le 26 septembre 1355, mit fin à ce triumvirat, et l'apanage du défunt fut divisé entre Barnabo et Galéas. Il ne régnait pas la plus parfaite harmonie entre les deux frères, et les atrocités de leur gouvernement n'étaient pas propres à leur concilier la bienveillance du peuple (1). Si l'on voulait établir entr'eux un parallèle, on dirait que Barnabo avait une âme plus forte, et que Galéas était cruel de sang froid. Le premier, facile à se livrer aux transports d'une colère brutale, était capable de tous les excès: le second les commettait avec une maligne tranquillité. Barnabo donnait les emplois à des personnes capables de les remplir, desquelles il savait se concilier l'attachement. Galéas les vendait à des gens ineptes. Barnabo disait ouvertement ce qu'il pensait; Galéas était indéfinissable. L'un inspirait la terreur, et l'autre la défiance. Barnabo ordonna l'exécution d'une statue équestre en marbre qui le représentait, et qu'il fit placer derrière le maître-autel de l'église de S.t Jean *in conca* de cette ville: on voyait encore cette statue il y a peu d'années dans la même église, mais à gauche en y entrant, et elle se trouve à présent dans une des salles du palais des arts et des sciences à Brera. Voyez la planche 59. Galèas fit détruire les bassins, les peintures de Giotto, et tous les ornemens dont Azzo avait embelli le palais de la cour. Il fit construire les châteaux de Milan et de Pavie, et Barnabo celui de Trezzo. Ces deux frères cruels n'eurent ni l'un ni l'autre de confidens, comme en avaient eu Azzo, Luchino et Jean. Barnabo payait exactement les gens qu'il avait à ses gages, et ne voulait pas qu'ils commissent d'extorsions: Galéas négligeait de les satisfaire, et n'avait nul égard à leur détresse. Barnabo aimait l'ordre, et tenait sa parole lorsqu'il l'avait donnée. Galéas II mourut à Pavie le 4 août 1378 après un règne de vingt-quatre ans: voyez le n.° 8 de la planche 58. Il eut pour successeur Jean Galéas son

(1) V. Verri, *Storia di Milano*, chap. 13.

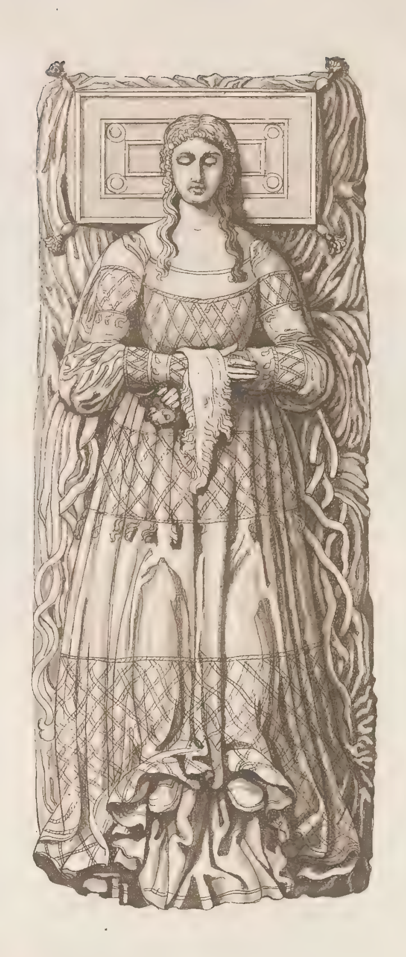
fils, connu d'abord sous le nom de *Comte de Vertus*, qui était un petit fief situé en Champagne, que la princesse Isabelle fille de Jean II Roi de France lui avait apporté en dot (1).

Jean Galéas comte de Vertus.

Le *Comte de Vertus* n'avait alors que 25 ans; et pendant sept autres années, l'état des Visconti continua à être divisé en deux parties, dont l'une appartenait à Jean Galéas par droit de succession, et l'autre était restée à Barnabo son oncle. Jean Galéas se tenait à Pavie, usant de la plus grande circonspection dans sa conduite envers cet oncle redoutable: c'était le renard qui guettait le vieux lion; et en effet il sut si bien feindre, et soutint si habilement le rôle mesquin qu'il s'était proposé de jouer, que son collègue y fut parfaitement trompé et ne se douta nullement du coup qui le menaçait, et qui devait réunir l'état dans les mains d'un seul. Ce fut le 6 mai de l'an 1385, que cédant à la fortune de son rusé neveu, il perdit à jamais pour lui et pour ses enfans l'autorité souveraine. Fait prisonnier il fut transporté au château de Trezzo, où il mourut, dit-on empoisonné, au bout de sept mois. Voyez le n.° 9 de la planche ci-dessus. Sous Jean Galéas, (voyez le n.° 10 de la même planche), la famille des Visconti atteignit le plus haut point de grandeur où elle se soit élevée. Il eut le premier en Italie le titre de Duc, que lui accorda l'Empereur Vinceslas par un diplôme signé de lui le 2 mai 1395; et par un autre diplôme d'une date postérieure, le même Empereur désigna les vingt-cinq villes dont ce duché devait se composer, et qui étaient, Arezzo, Reggio, Parme, Plaisance, Crémone, Lodi, Crema, Bergame, Brescia, Véronne, Vicence, Feliciano, Feltre, Belluno, Bassano, Bormio, Como, Milan, Novare, Alexandrie, Tortone, Verceil, Pontremoli, Bobbio et Sarzane. Outre ces villes Vinceslas donna encore au nouveau Duc un comté considérale également transmissible à ses enfans, et qui comprenait Pavie, Valence et Casal. Ainsi furent détachées de l'empire vingt-huit villes, qui formaient la plus grande partie du royaume d'Italie, et dont le Duc devint souverain légitime. Jean Galéas possédait encore d'autres villes, qui n'étaient pas comprises dans ce diplôme: car, sans compter Padoue qu'il avait cédée, ainsi qu'Alba et Asti qu'il avait données en dot à la princesse Valentine, il avait

(1) Après la mort d'Isabelle il épousa sa cousine Catherine Visconti fille de Barnabo, de laquelle on voit à la même planche le portrait, qui est pris d'un morceau de sculpture existant à la *Chartreuse* de Pavie.







Carlo Bottigella dis. e inc.

encore dans sa dépendance Bologne, Pise, Sienne, Pérouse, Nocera, Spolette et Assise, ensorte qu'il était souverain de trente-cinq villes. Enfin il était parvenu en 1402 à un si haut degré de puissance, qu'il pouvait se flatter de voir tout céder en Italie à ses volontés. Il ne lui restait plus qu'à soumettre Florence, qu'il tenait déjà assiégée; et dans peu la Toscane, une bonne partie de la Romagne, et la Lombardie n'auraient eu d'autre maître que lui. Corio nous apprend que ce duc avait déjà fait préparer le manteau royal, le diadême et le sceptre, et qu'il n'attendait que la nouvelle de la reddition de Florence pour se faire couronner Roi d'Italie. Il était dans la quarante neuvième année de son âge, lorsque la mort le surprit à Marignano le 3 septembre de l'an 1402, et fit changer tout de face. Il fit un testament par lequel il donna à ses fils, savoir; à Philippe Marie qui était le second, le comté de Pavie, Novare, Verceil, Tortone, Allexandrie, Véronne, Vicence, Feltre, Belluno et Bassano; à l'ainé Jean Marie, Milan, Crémone, Como, Lodi, Plaisance, Parme, Reggio, Bergame, Brescia, Sienne, Perugia et Bologne; et à Gabriel, son fils légitimé, Pise et Crema, où comme d'autres le prétendent, Pise, Lunigiana et Sarzane.

Jean Galéas eut l'ambition de laisser à la postérité des monumens de sa grandeur. Outre la nouvelle compilation des *Statuts de Milan*, qu'il fit publier le 13 janvier 1396, et qui est la même qui fut imprimée à Milan en 1480, il fit bâtir l'église et la fameuse *Chartreuse près Pavie*, une des maisons les plus riches et les plus magnifiques qu'eût cet ordre, (voyez la planche 60), et jeta les fondemens de la cathédrale de Milan, édifice le plus grand, le plus hardi et le plus magnifique qu'il y eût alors au monde, sans en excepter même Sainte Sophie de Constantinople. Jaloux également de se donner un lustre personnel aux yeux de la postérité, il voulut faire établir la généalogie de sa maison: ce qui fut exécuté de la manière la plus fastueuse et la plus grossière qu'il fût possible d'imaginer. C'est alors que fut inventée la *Chronique des Comtes* d'Angera, dont il est tant parlé dans divers auteurs. On n'y fit rien moins que de remonter jusqu'à Enée, au petit-fils duquel nommé *Anglo* on attribue la fondation *d'Angleria*, nom d'une forteresse que les Romains avaient sur le lac majeur, appelée aujourd'hui *Angera*. D'Anglo on fit descendre des Rois et des héros, et enfin Mathieu Visconti. C'est sur la foi de cette généalogie que les successeurs de Jean Galéas ont ajouté à leur titre de Duc de

Milan celui de Comtes d'Angera, ou simplement le nom d'*Anglus*, comme fit entr'autres Louis Sforza.

Du Duc Jean Marie, et du troisième et dernier Duc Philippe Marie Visconti.

Le nouveau Duc Jean Marie (voyez le n.° 11 de la planche 58) avait à peine quatorze ans, et Philippe comte de Pavie n'en avait que dix (voyez le n.° 12 de la même planche). La jeunesse des deux fils de Jean Galéas, et la discorde qui se manifesta entre les deux régens qu'il leur avait donnés, furent bientôt la cause de désordres, qui entraînèrent la ruine du grand état qu'il s'était acquis, et qui se trouva enfin réduit dans d'étroites limites. Dans plusieurs villes de la Lombardie des hommes puissans se saisirent des rênes de l'autorité. Les princes limitrophes profitèrent de la circonstance pour étendre leur domination. Les Florentins eurent l'habileté de se rendre maîtres de Pise en 1406; et en peu d'années le Vénitiens, dont la politique embrassait de plus vastes projets, s'emparèrent de Padoue, Vicence, Véronne, Brescia, Bergame et de plusieurs autres villes. Le Duc s'étant rendu odieux à ses sujets par ses cruautés multipliées, plusieurs d'entr'eux résolurent de délivrer leur pays de la tyrannie de ce monstre imbécille et furieux; ils le surprirent le 16 mai 1412, on ne sait trop si ce fut dans l'église de S.t Gothard, ou dans une salle de la cour, et l'étendirent mort de plusieurs coups de poignard. Ce Duc n'avait pas encore accompli vingt-quatre-ans et était sans enfans lorsqu'il perdit la vie. Il eut pour épouse l'infortunée Antoinette, fille de Malatesta seigneur de Rimini (voyez la planche ci dessus). Son frère Philippe Marie, qui avait alors vingt ans, se tenait caché dans le château de Pavie: le reste de l'état était entre les mains de petits seigneurs, dont le plus puissant était Facino Cane, qui mourut à Pavie le même jour que Jean Marie fut tué à Milan. Ce personnage avait à sa solde un corps de troupes qui lui était très-attaché, et qui montra ensuite la même affection pour Béatrice Tenda sa veuve. Le jeune Duc ayant épousé Béatrice se trouva aussitôt en possession de Pavie, Tortone, Novare et Alexandrie: il chassa de Milan Estor Visconti qui s'en était rendu maître; et ayant confié, d'après les conseils de son épouse, le commandement de ses troupes au brave Carmagnola, il étendit de nouveau les limites de sa domination. En 1424 il possédait déjà vingt villes, qu'il avait acquises en partie par son mariage avec Béatrice, et en partie par les armes de son général. Il eut encore à son service deux autres généraux fameux à cette époque, qui étaient François Sforza et Nicolas Picinino. Le Duc fut entièrement re-

devable à Carmagnola de ses succès militaires dans les douze premières années de son gouvernement; mais ensuite l'ayant pris en défiance, il poussa la froideur et même les offenses envers lui jusqu'à l'obliger de se retirer en 1424. Sforza entra au service du Duc en 1423. En 1430 ce Duc lui promit sa fille: en 1433 il voulut le faire périr, et en fut abandonné en 1434. Sa conduite envers Carmagnola et Sforza fut d'autant plus insensée, qu'on voit par l'histoire que ces deux guerriers ne cessèrent point de lui être dévoués, lors même qu'ils se trouvèrent à la tête de ses ennemis. Le premier perdit la vie à Venise sur un échaffaud, pour n'avoir pu dissimuler l'attachement qu'il portait encore à son ancien maître. Le caractère de Philippe était la défiance. Il fut cruel avec les vaincus, et la trahison lui était familière. Passionné pour les illusions de l'astrologie par l'effet des préjugés de son tems, il passait sa vie dans la retraite et dans la solitude. Inaccessible à ses sujets, et même aux magistrats et à ses généraux, et devenu le jouet de courtisans pervers, il perdait par défiance les hommes de mérite. Plus malheureux encore dans les derniers jours de sa vie, il vit plusieurs fois les troupes Vénitiennes pousser leurs excursions jusqu'aux portes de Milan, et en ravager les environs. Il mourut enfin le 13 août 1447 dans le château de Milan, sans autre héritiers qu'une fille illégitime appelée Blanche Marie qu'il eut d'Agnèse *del Majno*, et qu'il avait déjà donnée en mariage à François Sforza. Philippe fut le dernier de la famille des Visconti, dont le gouvernement dura cent soixante-dix ans. Les Milanais montrèrent alors le desir de recouvrer leur ancienne liberté; mais comment la défendre contre tant de princes également jaloux de réunir à leurs domaines cette riche et belle portion de l'Italie? Il leur fallut donc chercher un chef capable de les soutenir dans ce généreux dessein; et dans cette vue ils jetèrent les yeux sur le brave Sforza, qui n'était pas moins impatient que les autres de s'arroger la souveraineté de cet état. Et en effet il sut se conduire si habilement pour parvenir à cette fin, qu'en l'an 1450 il fut proclamé Duc et seigneur de Milan (1), après

François Sforza quatrième Duc de Milan.

(1) La famille Attendolo de Cotignola en Romagne, qui prit ensuite le nom de *Sforza*, passa à Milan dans le XV.e siécle. Le surnom de *Sforza* fut donné par Albéric de Barbiano à Muzio Attendolo pére de François qui fut ensuite Duc de Milan, par allusion à l'indomptable roideur de son caractere; et ce surnom qui, à la mort de Muzio en 1424, et sur

trente-trois mois et demi d'anarchie et de désordres, auxquels cette ville avait été en proie sous le nom de république.

Le nouveau Duc (n.° 1 de la planche 61) avec Blanche Marie son épouse, (n.° 2 de la même planche), et avec Galéas Marie son fils aîné, fit son entrée solennelle à Milan le 25 mars 1450, et se rendit aussitôt à la cathédrale, où étant descendu de cheval il fut revêtu d'un habillement blanc : on lui mit ensuite, ainsi qu'à la Duchesse son épouse, le manteau ducal; et, après lui avoir fait prêter le serment de fidélité, les notables de chaque quartier de la ville lui présentèrent le sceptre, l'épée, l'étendard, le sceau ducal et les clefs de la ville. Après cela le Duc fit proclamer son fils aîné Galéas comte de Pavie. François Sforza fut un prince juste et bienfesant, mais son règne ne dura que seize ans. Il ne fut jamais en paix, et par conséquent il n'eut pas le loisir de s'occuper d'institutions politiques ni de législation. Les villes soumises à sa domination étaient au nombre de quinze, savoir; Milan, Pavie, Crémone, Lodi, Como, Novarre, Alexandrie, Tortone, Valence, Bobbio, Plaisance, Parme, Vigevano, Gênes et Savonne. Ses soucis continuels pour la défense de l'état et pour le recouvrement des parties qui en avaient été détachées, n'empêchèrent pas qu'il n'eût pour ses peuples les sentimens d'un père. Il restaura et agrandit le palais ducal; rebâtit sur un plan plus vaste le château, qui avait été démoli sous la république; fit jeter les fondemens du grand hôpital, qui fut presque achevé sous lui; entreprit l'excavation, pous-

le desir qu'en manifesta Jeanne II dont il était grand Connétable, fut substitué au nom d'Attendolo, passa depuis à tous ses descendans. Sforza portait dans ses armoiries un coin (voyez la même planche), qui était l'emblême de la petite ville de Cotignola où il était né. En 1401 l'Empereur Robert lui donna le *Lion d'or* rampant, en témoignage de sa satisfaction pour la belle tenue et la valeur des troupes, avec lesquelles il vint, au nom des Florentins, à son secours contre le Duc de Milan : don qu'il lui fit en ces termes : *Je veux te donner un lion digne de la bravoure, qui tienne le coin dans sa main gauche, et menace de la droite quiconque voudrait le prendre; et gare à qui le touchera. Le diamant en pointe*, enchâssé dans un anneau, fut encore donné à Sforza par le marquis de Ferrare, en récompense des services qu'il lui avait rendus dans la guerre contre Ottobono Terzi en 1409. Le *dragon* ailé avec une tête d'homme est le cimier circulaire à l'usage de la maison Sforza. V. Litta, *Famiglie celebri d' Italia, fascicolo I.*


1
2
3
4
5
6
G.G.



62



Carlo Bottigella in.

sée par lui jusqu'à sa fin, du canal qui conduit les eaux de l'Adda de Trezzo à Milan, et fit répaver les rues de la ville. Ce bon prince mourut le 8 mars 1466 âgé de soixante-trois ans, et fut enterré avec beaucoup de pompe dans l'église métropolitaine. Sa mort repandit le deuil dans toutes les classes des habitans, *qui semblaient moins*, dit Corio, *avoir perdu leur Duc, qu'un père adoré.* La planche 62 offre les portraits de François Sforza et de Blanche Marie, que nous avons fait copier d'un tableau de Jules Campi, qui se voit dans l'église de S.t Sigismond près de Crémone.

Galéas Marie Sforza cinquième Duc de Milan.

Galéas Marie (voyez le n.° 3 de la planche 61) se trouvait en France à la mort de son père. A peine en eut-il reçu la nouvelle de sa mère Blanche Marie, qu'il se mit en route pour Milan, où il fit son entrée le 20 mars 1466, étant alors âgé de vingt-deux ans. Il fut mis aussitôt en possession des quinze villes composant les domaines de son père. Le Duc de Savoie le voyant affermi dans son gouvernement lui donna en mariage la princesse Bonne de Savoie (voyez le n.° 4 de la même planche): alliance qui fut célébrée le 6 juillet 1468. Mais ce Duc fut bien différent de son excellent père. Il se montra ingrat envers sa mère, qui était une femme d'un cœur généreux et d'un esprit peu commun. Forcée d'abandonner la cour de Milan, elle se retira à Marignano, où elle mourut le 23 octobre 1768, *à ce qu'on crut*, dit Corio, *plutôt de poison que de maladie naturelle.* Le Duc, par un esprit de magnificence qui lui était naturel, fit paver les rues de Milan. Il déploya particulièrement ce goût dans le voyage qu'il fit avec la Duchesse à Florence en 1471. Le train pompeux dont il se fit accompagner serait regardé aujourd'hui comme un excès de luxe et de faste, même pour les plus grands potentats de l'Europe. De retour de ce voyage, il pensa à donner une épouse à Jean Galeas son fils ainé, qui n'avait encore que quatre ans; et la princesse qui fixa son choix fut Isabelle d'Arragon, fille d'Alphonse Duc de Calabre, et d'Hyppolite Sforza. La nouvelle de ce mariage fut publiée en 1472. Le nom de la maison Sforza était parvenu à un si haut degré de célébrité, que le Soudan d'Egypte envoya en 1476 des ambassadeurs à Milan, où ils furent logés et fêtés aux frais du Duc, qui leur fit en outre des présens magnifiques. Le jour de S.t Etienne 26 décembre de la même année, s'étant rendu du château à l'église de ce Saint pour y entendre la messe, il y fut poignardé par des jeunes gens de l'ordre de la noblesse. Il était alors

âgé de 32 ans, et exerçait depuis dix l'autorité souveraine. Corio, auteur contemporain, nous a donné le récit de cet évènement, et révélé les vices, ou plutôt les crimes de ce Duc. Il unissait à l'atrocité du caractère une licence effrénée et un esprit de débauche qu'il ne cherchait même pas à dissimuler. Son insatiable cupidité lui fesait écraser le peuple d'impositions, dont le produit ne suffisait jamais à ses profusions.

Jean Galéas Marie Sforza sixième Duc de Milan.

Ce fut particulièrement à François Simonetti, appelé *Cicho* Simonelta, homme d'état de beaucoup de mérite, que la ville dut la conservation de sa tranquillité dans cette conjoncture difficile. La duchesse veuve s'en remit totalement à lui du soin des affaires. Jean Galéas son fils aîné (voyez le n.° 5 de la planche ci-dessus), fut proclamé Duc, quoiqu'il n'eût encore que six ans, et tout se fesait par Simonetti sous le nom de la Duchesse qui avait été déclarée tutrice du jeune Duc. Mais Louis, surnommé le *Moro*, oncle paternel de ce dernier, homme extrêmement rusé et avide d'autorité, parvint, à force d'intrigues, à écarter l'un et l'autre des affaires; et s'étant débarrassé de tous ceux qui s'opposaient à ses vues, il finit par s'emparer des rênes du gouvernement. En 1489, le jeune Duc ayant atteint l'âge de 20 ans, Louis résolut de le conduire à la princesse Isabelle d'Arragon, (voyez le n.° 6 de la même planche) à laquelle il avait été déjà promis par le feu Duc. L'envoi d'ambassadeurs à Naples pour en faire la demande fut accompagné de la plus grande pompe (1), et la même magnificence fut déployée dans le spectacle donné à l'épouse à son passage à Tortone, et dans les fêtes qui eurent lieu ensuite à Milan pour la célébra-

(1) Rien de ce qui peut éclairer sur le costume des tems ne doit être omis dans cet ouvrage. Ces ambassadeurs étaient accompagnés de trente-six jeunes gentils hommes Milanais, qui rivalisaient entr'eux pour le nombre et la magnificence des vêtemens, comme pour la pompe de leur suite composée de dix, de douze et même de seize domestiques par chaque gentilhomme, lesquels étaient vêtus en soie et portaient des perles et des pierreries au bracelet gauche. Ces bracelets ainsi ornés coûtaient considerablement, et les maîtres en avaient qui valaient jusqu'à sept mille florins d'or. Calco, dans la description qu'il nous a laissée de cette ambassade pompeuse, dit que les personnages qui la composaient portaient de pesans colliers d'or de l'épaisseur d'un pouce, et semblaient autant de souverains. Nous ferons à l'article de la danse et des représentations théatrales la description du spectacle qui fut donné à Tortone à l'occasion de l'arrivée de l'épouse.

tion du mariage. Louis ne tarda pas à se rendre maître du trésor, et à disposer de tout à sa volonté. Le Duc et la Duchesse son épouse qui, en fevrier 1491, avait déjà accouché d'un fils auquel fut donné le nom de François, vivaient dans la plus grande détresse. Le Roi de Naples, auquel la Duchesse sa fille trouva le moyen de faire connaître son état, pressa Louis de remettre le gouvernement au Duc. Irrité contre son beau-père, Louis engagea Charles VIII Roi de France à porter la guerre dans le royaume de Naples. Charles passa en effet en Italie avec une puissante armée, et arriva le 14 octobre à Pavie, où Louis lui fit une réception magnifique. Le Roi y fit visite au Duc Jean Galéas, qui avait une maladie de consomption, qu'on croit avoir été plutôt l'effet d'un poison lent, que Louis lui avait fait donner. Le Duc recommanda à la pitié du Roi son fils Ferdinand, ainsi que la Duchesse son épouse, qui fondait en larmes à côté de son lit, et suppliait aussi le monarque de sauver la maison de son père. Mais cette scène attendrissante ne toucha réelement que ceux qui ne pouvaient rien pour le soulagement de cette famille infortunée (1). Le jeune Duc, qui était le sixième de sa dynastie, mourut au bout de peu de jours et le 22 du même mois âgé de vingt-cinq ans. Louis le fit transporter à Milan et enterrer dans l'église cathédrale avec les cérémonies accoutumées, non qu'il eût jamais commandé dans cette ville, mais parce qu'il avait porté le titre de Duc de Milan. En 1486 cette ville fut affligée d'une peste, qui fit périr cinquantemille personnes. C'est sous le gouvernement de Jean Galéas que fut bâti le *Lazareth*, vaste édifice dont le plan est attribué à Bramante.

Louis le Moro septième Duc.

Le 5 septembre 1494 Louis le Moro obtint de Maximilien I.er l'investiture impériale, que son père avait nettement refusée; et, après s'être délivré de son infortuné neveu, il se fit prier par un simulacre de conseil convoqué au château, d'accepter le titre de Duc, et fut aussitôt proclamé en cette qualité au sortir de ce conseil. Doué des plus rares talens, ce Duc aurait été un des princes

(1) M.r Pelagio Palagi, peintre distingué, a représenté cette scène touchante dans un tableau qu'il a exécuté il n'y a pas long-tems pour M.r le comte Mellerio, en qui les arts trouvent ici un puissant et généreux protecteur. Ce tableau a été exposé dans une des salles du palais de Brera, et a présenté à l'admiration du public et surtout des connaisseurs, un rare assemblage des qualités qui distinguent les grands peintres sous le rapport de l'invention, du dessin et de l'exécution.

les plus illustres de son tems, s'il ne s'était point élevé à ce rang par des moyens criminels, et sans emprunter pour cela les secours d'hommes pervers et déshonorés; mais en vertu du droit de succession, le duché était dévolu à François son petit neveu encore en bas âge. Effrayé des progrès que fesait Charles VIII dans le royaume de Naples, dont, par une odieuse politique, il lui avait conseillé l'envahissement, pour se soustraire ainsi à la vengeance des Arragonois qui réclamaient les droits du pupille, il le fut encore bien davantage, quand il sut les vastes projets que le monarque Français formait sur l'Italie; mais il s'aperçut trop tard du précipice qu'il avait creusé sous ses pas. Heureusement pour lui que la perte de la journée de *Fornovo* força ce monarque à une prompte retraite, dont une trêve conclue ensuite par le *traité de Verceil* assura les heureux effets. Mais les Français avaient vu cette belle et riche contrée, et il n'était pas facile qu'ils l'oubliassent. Durant les trois années suivantes l'Italie fut le théâtre de guerres inutiles fomentées par Louis le Moro. Louis XII, successeur de Charles VIII, joignant aux prétentions qu'il avait sur le royaume de Naples celles que lui donnait sur Milan son titre de petit neveu de Valentine Visconti, forma en 1498 la funeste ligue de Blois, dans laquelle s'empressèrent d'entrer les Vénitiens par esprit de vengeance contre Louis le *Moro*, et le Pape Alexandre VI qui ne cherchait que l'occasion de favoriser l'élévation de ses fils. Triulzio qui était au service de France en qualité de maréchal, et que d'anciens ressentimens aigrissaient contre le duc de Milan sa patrie, eut le commandement des troupes Françaises envoyées contre elle. Les crimes et les vices qu'on reprochait à Louis le *Moro* n'étaient rachetés en lui par aucuns talens militaires. Devenu odieux à ses sujets par ses violences, suspect aux princes Italiens par sa duplicité, et mis hors d'état de pouvoir se reconcilier avec Triulzio, il se trouva privé de tout secours. Il dut donc céder à la supériorité de l'ennemi, pour lequel il fut encore trahi par ses favoris. En 1499 Milan vit pour la première fois depuis Barberouse des troupes étrangères. Quelques-uns déploraient la perte de leur indépendance, qui était pour eux un reproche d'indifférence ou de lâcheté; d'autres, dans le délire d'une imagination aveugle ou dépravée, ne songeaient qu'aux délices attachées au séjour d'une cour opulente, et aux loisirs d'une vie commode et licencieuse. Louis le *Moro* ne tarda pas cependant à rassembler des troupes et à regagner son duché; mais trahi



63



par les Suisses à la journée de Novarre, il tomba au pouvoir des Français le 10 avril 1500. Triulzio poussa l'esprit de vengeance jusqu'à vouloir le voir dans cet état, pour lui reprocher de l'avoir banni de son pays. Ce maréchal se montra plus jaloux de se venger de ses ennemis, que de mériter par des sentimens généreux les éloges de la postérité. En sacrifiant à ses passions le gouvernement des Ducs, il fit le malheur de son pays, et fut la cause de toutes les disgrâces dont il a ensuite été affligé pendant plus d'un siècle: quant à ses exploits militaires, ils ne lui ont acquis aucun droit à nos hommages ni à notre reconnaissance. Louis le Moro fut mis sous la garde du généreux Duc de la Tremouille, qui s'empressa de le pourvoir de tout ce qui lui était nécessaire selon son rang (1). Il partit le 17 avril de Novare pour la France, et mourut le 27 mai 1508 âgé de 57 ans, dans le château de Loches où il avait été conduit. Le 2 janvier de l'an 1497 il perdit son épouse Béatrice fille d'Hercule I.er d'Este Duc de Ferrare (2), de laquelle il avait eu deux fils, Hercule qui fut appelé ensuite Maximilien, et François (3). Malgré les raisons qu'on a de lui reprocher la mort du

(1) Il lui donna six habits, dont deux en etoffe d'or, deux en étoffe d'argent et deux en soie, avec autant de justaucorps; plus six paires de bas en écarlate, douze chemises de linon, des souliers et des bonnets aussi en étoffe d'or. Ces détails, qu'on trouve dans Prato, nous donnent une idée du costume de ces tems-là.

(2) Calco nous a laissé une description des fêtes qui furent données à l'occasion du mariage de Louis le Moro avec Béatrice d'Este. Le costume des docteurs *collegiati* était alors plus agreable à la vue qu'il ne le fut depuis; ils parurent à ces fêtes *purpureis vel coccineis togis fulgentes* etc.

(3) On a transporté, de l'église des Grâces de Milan à la Chartreuse de Pavie, deux pierres portant l'effigie en relief de Louis le Moro et de Béatrice d'Este son épouse, et qui se voient près du monument de Jean Galéas. Les n.os 2 et 3 de la planche 60, et le n.o 4 de la planche 61 offrent les portraits de l'un et de l'autre pris de l'histoire de Crémone par Campi. On les voit encore en bas-relief aux deux côtés de la grande porte, après avoir passé le vestibule de l'église de S.t Ambroise à Milan. Il existe à la bibliothèque Ambroisienne de la même ville un portrait de Béatrice fait par Léonard de Vinci; et l'on retrouve encore l'image de cette princesse dans un tableau de l'école du même peintre, qui était autrefois dans l'église de S.t Ambroise *ad Nemus*, et se trouve à présent dans la *Pinacoteca* de Brera: elle y est à genoux avec ses deux fils Maximilien et François, et avec Louis son époux. Voyez la planche 63.

Duc Jean Galéas et du respectable Cicho Simonetta, on ne peut lui refuser l'éloge d'avoir été sincère, généreux, libéral, ami du mérite qu'il savait apprécier, protecteur des arts et des sciences, bon mari, bon père, et susceptible d'attachement et de bienveillance. Aussi sa cour brilla-t-elle d'un grand éclat à la faveur des artistes et des gens de lettres renommés qui en fesaient l'ornement. Calcondila, Merula, Minuziano, Paccioli, les Calchi et Corio l'illustraient par leurs écrits. Bramante employait son art à l'embellissement de Milan. Gafurio donnait ses soins au premier conservatoire de musique qui ait été fondé en Italie, et Léonard de Vinci peignait la fameuse scène si célèbre dans toute l'Europe (1). Cependant le nom de Louis le Moro ne sera jamais que d'ingrate mémoire pour les Italiens, à cause des évènemens désastreux dont la conduite de ce Duc a été pour eux l'origine. Le royaume de Naples devint une province et dépérit entre les mains des Rois d'Espagne. Bientôt après finit le duché de Milan, avec lequel s'évanouit l'indépendance de l'Italie, qui désormais ouverte aux invasions des nations voisines devint pour elles la pomme de discorde.

Maximilien Sforza huitième Duc.

Louis XII avait obtenu de l'Empereur Maximilien l'investiture du duché de Milan aux dépens de Maximilien (2) et François Sforza les deux cousins germains de cet Empereur, qui les dépouillait ainsi du droit qu'il avait donné lui-même à leur père sur ce duché. Louis XII voulant établir un système politique dans le Milanais publia un édit, daté de Vigevano le 11 novembre 1499 et por-

(1) M.r le comte Mellerio a fait exécuter par M.r Diotti, un des peintres les plus habiles de cette ville, un tableau de la grandeur de celui de M.r Palagio que nous avons cité plus haut, et dont le sujet est un hommage rendu à l'éclatante protection accordée par Louis le Moro à plusieurs hommes célébres qu'il tenait à sa cour, et qui en fesaient le principal ornement. Ce tableau, qui a été exposé au public, a mérité les suffrages des connaisseurs par l'ordre avec lequel les groupes y sont distribués, par la dignité qui régne dans le maintien des personnages, par une variété de proportions sagement combinée avec les caractéres, par la correction du dessin, et par l'exactitude avec laquelle y est observé le costume des tems. Ce bel ouvrage, en même tems qu'il fait honneur au talent de l'artiste qui l'a axécuté, est un nouveau monument de la munificence de M.r le comte Mellerio, qui, à l'exemple du prince qui en a fourni le sujet, offre aux artistes et au génie Lombard l'appui d'une généreuse protection, qui ne peut être, pour nos illustres patriciens, que d'un puissant et salutaire encouragement à l'imiter.

(2) Il était né en 1490.

tant 1.°; qu'il y aurait dans la ville de Milan un Gouverneur qui le représenterait en tout ce qui avait rapport à la guerre, et qui serait investi de toute son autorité pour la défense du pays; 2.° que la garde du sceau royal serait confiée à un grand chancelier, de nation étrangère, lequel serait en même tems président du sénat; 3.° qu'il n'y aurait plus deux conseils, d'état, et de justice, mais un seul conseil suprême avec le titre de sénat, sous la présidence du grand chancelier; et que le sénat, dans lequel il y aurait deux prélats et quatre militaires, serait composé de docteurs, dont quelques-uns seraient étrangers. Leur emploi était à vie et indépendant du gouverneur, et ils avaient seuls le droit de juger des cas qui pourraient exiger le renvoi d'un d'entr'eux. Les décrets émanés du trône étaient revus par ce corps, pour être approuvés ou rejetés par lui selon qu'il le jugeait plus à propros; et nulle concession de grâces ni de privilèges, nulle donation et nul édit de justice ne pouvait avoir d'effet, qu'après avoir été ratifié par le sénat. Il fut créé en outre deux autres charges, qui étaient celles d'avocat fiscal et de procureur fiscal (1). Il n'était guères possible d'imaginer un système administratif plus convenable à l'état d'une province éloignée, à la tête de laquelle on voulait mettre un sujet de la métropole; et il fallait bien que ce système fût tel en effet, puisque, malgré les altérations qui y furent faites sous les gouvernemens suivans, il se conserva pendant plusieurs siècles. Mais si, pour des circonstances momentanées et par suite de son adhésion à la ligue de Cambrai, l'Empereur Maximilien dut laisser le Duché de Milan à Louis XII, ces circonstances changées, les intérêts des deux souverains ne tardèrent point à reprendre toute leur énergie; et en effet cet Empereur n'hésita pas à disposer de ce Duché en faveur de Maximilien Sforza, qui était d'ailleurs son

(1) Il nomma gouverneur Jean Jacques Trivulzio marquis de Vigevano et maréchal de France; grand chambellan Pierre de Saverges évêque de Luçon; sénateurs, Antoine Trivulzio évêque de Como, Jérôme Pallavicino évêque de Novare, les Militi, Pierre Gallarate, le Vicomte François Bernardino, le comte Gibert Borromée et Erasme Trivulzio; et docteurs, Claude Leistel conseiller au parlement de Toulouse, Jean François Marliano, Michel Riccio, Jean François Corte, Geoffroi de Carli conseiller au parlement du Dauphiné, Jean Etienne Castiglione, Jérôme Cassano et Antoine Caccia. L'avocat fiscal fut le célèbre Jérôme Morone, et le procureur fiscal Jean Birago.

proche parent, de préférence à un rival redoutable tel qu'était le Roi de France. Le Pape Jules II, qui souhaitait aussi de voir l'Italie libre, engagea les Suisses à se liguer avec lui pour en chasser les Français. Le jeune Duc (voyez le n.° 5 de la même planche), qui avait été élevé en Allemagne depuis neuf jusqu'à vingt et un ans sous les auspices de l'Empereur (1), fit son entrée à Milan le 29 décembre 1512 et y fut reçu avec enthousiame (2); mais ses qualités ne répondirent pas dans la suite à l'espoir qu'on avait conçu de lui. Dépourvu de toute énergie dans le caractère et d'élévation dans les sentimens, il portait le titre de Duc sans y attacher aucune idée de dignité; et profondément indifférent à sa propre humiliation et à la misère publique, il passait sa vie dans les amusemens, dans les fêtes et dans les plaisirs. Les donations de fiefs qu'il fesait à ses favoris, et ses profusions en régales, en argent au autres objets pour satisfaire leur cupidité, mettaient le trésor dans un épuisement continuel. D'un autre côté le territoire de l'état fut entamé sur divers points: les Suisses, pour s'assurer le prix de leur alliance, commencèrent par s'emparer de la Valtelline avec Chiavenna, Bellinzona, Locarno et Lugano: Parme et Plaisance furent occupées par les troupes du Pape, qui vantait d'anciens droits sur ces deux villes, et Gênes se disposait à reprendre son indépendance. Les peuples gémissaient sous le poids des impositions, dont le produit était absorbé en grande partie par les troupes Suisses aux ordres du fameux Cardinal de Sion, qui ensuite fut défait. Les confiscations, chaque jour renouvellées, reveillaient le ressentiment des grands contre le nouveau Duc, tandis que les Français se disposaient à une nouvelle invasion. Et en effet ils franchirent les Alpes en 1513, et entrèrent dans la capitale de la Lombardie. Le Duc s'enfuit à Novare, où il fut défen-

(1) Maximilien s'appelait auparavant Hercule: nom qu'il changea ensuite pour le premier, en reconnaissance de la bienveillance avec laquelle l'Empereur Maximilien le reçut à sa cour en 1499.

(2) Il fit son entrée comme à l'ordinaire par la porte du Tésin, precédé de plus de cent gentilshommes venus à sa rencontre, et vêtus en soie des mêmes couleurs que celles qu'avait prises le Duc pour sa livrée, et qui étaient le violet, le jaune et le blanc, avec cette différence pourtant que leur habillement était brodé en or, ce qui empêchait de les confondre avec les gens de la livrée. Le Duc, en habit de ràs blanc galonné en or et à cheval, marchait sous un dais porté par des docteurs du collége.

du par ces mêmes Suisses qui avaient trahi son père contre le même Trivulzio, entre les mains duquel le Duc précédent était tombé prisonnier. La victoire que les Suisses remportèrent à Novare le 6 juin de la même année effaça la honte de leur trahison, et ramena le Duc dans sa capitale. Mais en 1515 François I.er, successeur de Louis XII, ayant surpris en Piémont Prosper Colonna, qui avait été mis à la tête des troupes ducales, et avait défait les Suisses à la bataille de Marignano le 14 septembre de la même année, occupa le duché et s'en rendit le maître. Le Duc se réfugia dans le château de Milan; et ne voyant pour lui dans la perte de la souveraineté qu'un moyen de satisfaire son goût pour le repos, il consentit lâchement et à l'instigation de Jérôme Moroni son favori à faire au Roi de France la renonciation de ses états, qui fut conclue le 5 octobre suivant. Conduit prisonnier en France, il mourut à Paris avec l'espoir d'être fait cardinal. Ce fut de lui que la ville de Milan acquit le droit de nommer au *vicariato di provvisione*, qui fut supprimé par les Français en 1796.

François II Sforza dernier Duc.

Après la défaite de Marignano, François Sforza se retira en Allemagne. Il y menait une vie obscure, lorsque l'Italie, désolée par les Français, crut pouvoir trouver dans Charles-Quint un libérateur. Le 8 avril de l'an 1521 il se forma une ligue, dont le chef était Léon X, qui, pour première condition de ses arrangemens avec l'Empereur, voulut que la famille des Sforza fût rétablie dans les domaines de ses ancêtres. Le Duc François (voyez le n.° 6 de la planche ci-dessus) fit son entrée à Milan le 4 avril 1522 (1), tandis que le dur Lautrec était mis en fuite à la *Bicocca* par Colonna. Le nouveau Duc, en conservant le sénat, ordonna par un édit du 18 mai suivant, qu'il serait composé de vingt-sept sénateurs, dont cinq prélats, neuf nobles, et treize docteurs en loi. Ce corps fut investi alors de la faculté de procéder judiciairement, et même en voie d'équité dans toutes ses délibérations (2). En 1523 le duché fut attaqué par

(1) Guicciardini (Liv. XIV.) et Grumello, *Cod. MS. Belgiojoso*, fogl.° 12, nous ont donné la description de la réception qui fut faite au Duc François à son entrée à Milan.

(2) Le sénat qui, comme nous l'avons vu, fut créé par Louis XII au commencement du XVI.e siècle, après avoir été altéré dans sa forme, et réduit à onze jurisconsultes dont neuf seulement intervenaient aux séances, ce sénat, disons-nous, continua d'exister jusqu'au printems de 1785, où il fut supprimé par l'Empereur Joseph II, après une durée de 285 ans.

Bonnivet, et en 1524 par François I.er qui s'empara de Milan, où Sforza rentra néanmoins aussitôt après la bataille de Pavie. Ce Duc avait recouvré le nom plutôt que l'autorité de prince; et, non moins malheureux que son frère, qui avait vu ses états ravagés par les Suisses venus au contraire pour les défendre, il se trouvait en proie à l'insatiable avidité des ministres impériaux et à l'ambition de Charles-Quint, qui méditait de s'emparer de Milan au mépris des traités. Affligée des mêmes calamités, l'Italie crut devoir préférer encore le joug des Français à celui des impériaux, et fit alliance le 22 mai 1526 avec François I.er. Le Duc était peut-être encore dans l'incertitude sur l'observation des traités, lorsque les revers du grand chancelier Moroni, la malignité de De-Leyra et la duplicité du marquis de Pescara le rendirent suspect aux impériaux. Accusé de félonie, il dut céder le 24 juillet de la même année le château de Milan, en vertu d'une capitulation, d'après laquelle il lui était permis de se retirer à Como, jusqu'à ce qu'il se fût purgé de cette accusation. Mais les conventions faites avec les généraux impériaux n'étaient que des formalités superflues. N'ayant pu se rendre à Como, il fut obligé de se réunir aux Français contre Charles-Quint. Le couronnement de cet Empereur lui offrit, moyennant la protection de Clement VII, une circonstance favorable pour rentrer en grâce avec lui. Ce fut à cette occasion qu'on vit briller en lui un trait de grandeur d'âme digne de sa maison, lorsque se présentant à l'Empereur il jeta devant lui le sauveconduit qui lui avait été donné pour venir à Bologne, certain qu'il était de sa propre innocence et de la magnanimité du monarque. L'investiture qui lui avait été accordée le 30 octobre 1524, lui fut en effet confirmée par traité du 29 décembre 1529; mais l'Empereur n'en exigea pas moins de lui d'énormes contributions. Satisfait de la conduite du Duc, Charles-Quint voulut lui donner en mariage Christine, appelée par d'autres Christierne, fille de Christiern II Roi de Dannemark, et d'Elisabeth, Autrichienne, sœur de cet Empereur et par conséquent sa niéce: voyez la même planche n.° 6. Cette princesse fut reçue à Milan le 3 mai 1534 aux acclamations universelles: Burigozzo nous a donné la description de son entrée dans cette ville (1). Le gouvernement du Duc ne se sou-

(1) Nous rapporterons dans le langage simple et naïf de cet écrivain, qui avait été témoin oculaire de cette entrée, les faits propres à nous faire connaître la parure et le luxe usités à cette époque. « Le cortége étant

tint pas longt-tems après. Les impositions exorbitantes, les extorsions, les confiscations, les rapines, les tortures, la peste, toutes les calamités affligeaient ce malheureux état. Le Duc était valétudinaire, et n'avait pas beaucoup de qualités. Il mourut à Milan le premier novembre 1535 âgé de 43 ans, au bout d'un an et demi seulement de mariage, et sans laisser de successeur. En lui s'éteignit la domination des Sforza, qui avait commencé quatre-vingt-cinq ans auparavant, et le Duché passa sous celle de Charles-Quint. Cette maison fut, après celle d'Arragon, la première à disparaître d'entre les souverains de l'Italie, qui fut en un moment inondée d'étrangers

Le Duché de Milan sous l'Espagne.

Aussitôt après la mort du Duc, Jean Paul Sforza marquis de Caravaggio, fils naturel du Duc Louis et frère du défunt, se laissa persuader par plusieurs amis d'aller à Rome, pour engager le Pape à lui faire avoir de l'Empereur le Duché de Milan. Il était de l'intérêt de ce pontife, ainsi que des Vénitiens et des Toscans, d'empêcher que ce duché ne tombât au pouvoir de ce monarque, qui avait déjà la souveraineté du royaume de Naples et de tant d'autres parties du monde. La France ne pouvant point espérer d'avoir le Milanais aurait peut-être appuyé ses dispositions. Mais *en traversant l'Apennin*, le prétendant au Duché, *fut attaqué d'une violente dissenterie dont il mourut* (1). Le comte Maximilien Stampa, châtelain, fut alors envoyé avec d'autres députés à l'Empereur, pour le reconnaître au nom de tous les ordres de l'état souverain légitime.

entré dans la ville se dirigea vers la cathédrale : les premiers en tête étaient les grands *maggiori* à cheval habillés en velours noir ; venaient successivement, un gros de Milanais presque tous vêtus de bleu avec une musique ayant le même uniforme ; puis une autre troupe avec ses armuriers tout prêts, composée de beaux hommes bien armés, ayant une musique habillée en vert ; . . . . ensuite une troupe de gentilshommes Milanais vêtus de blanc, avec un panache de même couleur, la pique en main, sans musique et accompagnée de ses tambours aussi habillés en blanc : ce qui offrait un coup-d'œil magnifique. . : . . Suivait enfin le dais porté par des docteurs . . . . sous lequel était la Duchesse en robe de brocard en or, et à la *franzetta* . . . . . : son Excellence avait pour estafiers douze des premiers comtes de notre ville habillés de velours doublé en brocart d'or et brodé, avec des bonnets surmontés de grands panaches blancs, qui auraient fait prendre chacun d'eux pour un Empereur . . . . . et entre lesquels son Excellence semblait être au milieu d'un bois . . . . Après le dais venait M.r le Président, avec d'autres évêques et sénateurs ».

(1) Morigia, *Storia di Milano*, pag. 135.

Ce monarque accueillit la députation avec bienveillance, et nomma gouverneur général du nouvel état Antoine De-Leyva, qui en prit possession en son nom, et le gouverna ensuite selon des maximes propres à assurer la conservation de provinces éloignées, après qu'elles ont perdu leurs princes naturels.

Antoine De Leyva.

Lorsqu'une ville a cessé d'être le siège de son gouvernement, elle perd nécessairement toute influence dans l'ordre politique: ses propres faits se confondent avec ceux du gouvernement dont elle dépend, et elle ne peut plus offrir d'évènemens assez intéressans pour en faire le sujet d'une histoire particulière. Privés par conséquent pendant une assez longue suite d'années de faits qu'on puisse dire appartenir à l'histoire de Milan, nous ne ferons qu'indiquer les souverains qui ont régné dans cet état, la manière dont ils s'y sont succedés les uns aux autres, et les malheurs dont ces successions ont été la cause pour notre pays.

Le cruel De-Leyva étant mort à Aix le 15 septembre 1536 fut transporté à Milan, et enterré dans l'église de S.t Denis qui a été démolie. Charles-Quint lui donna pour successeur dans le commandement de ses troupes en Italie Alphonse d'Avalos marquis de Vasto, et nomma gouverneur de l'état de Milan le cardinal Marin Caracciolo. A la mort de ce dernier, arrivée subitement en janvier de l'an 1538, l'Empereur donna le gouvernement au marquis de Vasto, lequel s'occupa d'abord de la formation d'un nouveau code de lois, dont on avait le plus grand besoin. Les Milanais, qu'il aggravait sans cesse de contributions, ayant trouvé le moyen de faire parvenir leurs plaintes au souverain, il fut obligé d'aller en Espagne pour se justifier de cette imputation; il revint au bout de quelque tems en Italie, mais le cœur ulcéré d'avoir dû rendre compte de sa conduite à des censeurs qui avaient été nommés à cet effet. Le chagrin de cette disgrâce lui occasionna une longue fièvre, dont il mourut en 1546 à Vigevano: ayant été transporté à Milan il y fut enterré dans l'église métropolitaine. Charles-Quint nomma aussitôt à la place de gouverneur de la Lombardie Ferdinand, appelé aussi Ferrant Gonzague, qui avait été vice-Roi en Sicile. Arrivé en octobre à Milan, avec le double titre de gouverneur et de commandant général des troupes impériales en Italie, il donna immédiatement des ordres pour la restauration et l'agrandissement des murs de la ville, entreprise qui fut achevée en 1555. Il fit faire dans l'intérieur divers embellissemens pour la réception de Philippe II, qui avait reçu de

Cardinal Marin Caracciolo.

Alphonse d'Avalos marquis de Vasto.

Ferrant Gonzague.

son père Charles-Quint l'investiture du Duché de Milan. L'ancienne église de Sainte Thècle qui tombait en ruine fut démolie, pour agrandir la principale place: on en fit autant des portiques, des balcons en bois et des appentis qui encombraient les rues: le canal de la Martesana fut redressé, et il fut établi de nouvelles chaires pour l'instruction de la jeunesse. Le même gouverneur fit encore travailler à la réforme du cens, d'après des ordres de l'Empereur de 1546 et 1548; et par un édit du 13 mai 1549, il annonça l'achèvement de cette grande opération, dont pourtant de graves difficultés qui s'élevèrent ensuite retardèrent l'effet jusqu'en 1599.

Il serait trop long, et en même tems peu intéressant, de faire ici l'énumération de tous les autres personnages qui furent préposés par les Rois d'Espagne au gouvernement de Milan; c'est pourquoi nous nous bornerons à citer les souverains qui ont eu successivement cet état sous leur domination.

Philippe II.

Philippe II, déclaré par Charles-Quint duc de Milan, vint par son ordre dans cette ville en 1548, et y fit son entrée avec une magnificence royale. Après y avoir séjourné jusqu'en janvier de l'année suivante, il laissa ses sujets de Lombardie qui ne le revirent plus, pour passer en Flandre d'où il retourna à Madrid. Ce prince mourut à l'Escurial le 13 septembre 1598. Une chose à remarquer ici, c'est qu'ayant envoyé au Duc de Sessa gouverneur de Milan, des ordres très-pressans pour établir dans cet état l'inquisition comme en Espagne, le peuple se récria tellement contre cette institution déjà trop célèbre par de funestes exemples, que, dans la crainte d'une prompte révolte, le gouverneur crut devoir, non seulement s'abstenir d'exécuter les ordres du monarque, mais même lui faire les plus vives instances pour les révoquer. C'est sous le long règne de ce prince que S.t Charles Borromée illustra de ses vertus le siège archiépiscopal de l'église de Milan.

Philippe III.

A Philippe II succéda Philippe III Roi d'Espagne et Duc de Milan, lequel mourut en 1621. Sous le règne de ce monarque l'église de Milan eut pour archevêque Frédéric Borromée cousin de S.t Charles. C'est par ce prélat que fut fondée la célèbre Bibliothèque Ambroisienne, une des plus riches de l'Italie en livres précieux et en manuscrits rares. Il y créa en outre en 1609 une académie de peinture, de sculpture et d'architecture, pour maintenir celle qui avait été fondée par Louis le Moro sous la direction du fameux Léonard de Vinci.

Philippe IV et Charles II. Philippe IV qui avait succédé à Philippe III, mourut en 1665 laissant la couronne d'Espagne et le duché de Milan à Charles II, qui ne lui survécut pas long-tems, et ne laissa point d'enfans : ce qui fut cause de la fameuse guerre de la succession à la monarchie Espagnole. Les Français entrèrent en Italie et s'emparèrent de Milan. Ils furent battus sous Turin par le Prince Eugène de Savoie, commandant les troupes de l'Empereur Joseph I.er d'Autriche, pour lequel *Joseph I.* il fit la conquête du Milanais. Ce monarque étant mort en 1711 laissa pour successeur son frère Charles VI. En vertu du traité de *Charles VI.* Rastad qui mit fin à la guerre de la succession, ce prince conserva la possession du duché de Milan, de Mantoue, du royaume de Naples, des places de la Toscane jadis appartenant aux Rois d'Espagne, ainsi que de la Sardaigne; ensorte que les Espagnols auxquels ces contrées avaient été soumises pendant plus de deux siècles, et qui plus d'une fois furent sur le point de réduire l'Italie toute entière sous leur joug, perdirent de droit et de fait en 1713 et 1714 tout titre de souveraineté sur ces mêmes contrées. La guerre s'étant rallumée, une armée Gallo-Sarde occupa Milan en 1733; mais par la paix de Vienne, Charles VI recouvra cette ville et son territoire au bout de trois ans. Ce monarque étant mort en 1740 laissa pour héritière universelle de ses états Marie Thérèse sa fille aînée, femme de François grand Duc de Toscane, laquelle fut bientôt proclamée Reine d'Hongrie et de Bohême; et son mari, associé par elle au gouvernement de la monarchie, fut ensuite élevé à la dignité d'Empereur et couronné sous le nom de François I.er On donna à Marie Thérèse le nom de mère de la patrie, à l'instar de quelques Empereurs Romains qui en avaient été déclarés les pères. Les états dont elle hérita en Italie ne jouirent jamais d'autant de tranquillité et de bonheur que sous son règne. Elle suivit fidèlement les préceptes dictés par Marc-Aurèle sur les devoirs des souverains. Cette princesse immortelle publia en 1759 l'édit du nouveau cens, qui fut pour l'état de Milan une source de richesses. Cet édit (1) mit fin à l'arbitraire qui régnait dans la répartition de l'impôt et dans l'administration des revenus publics; il assura l'exercice de la justice distributive, assigna des peines à l'oisiveté et des récompenses à l'industrie, et mit le comble à la gloire de Marie Thérèse: c'est encore elle qui ordonna l'excavation du canal de Paderno, au

(1) V. Rinaldo Calvi, écrivain Milanais.


1
D·K.Bonatti fec.
3
2

moyen duquel l'Adda est rendu navigable jusqu'au canal de la Martesana. Cette auguste Impératrice termina sa glorieuse carrière en 1780, après un règne de quarante ans.

Elle eut pour successeur son fils Joseph II, prince qui ne respirait que le bonheur de ses peuples, prince philosophe que ses grandes qualités mettent au dessus de tout éloge, et qui méritait d'être mieux secondé par l'opinion dans les nombreuses et importantes réformes qu'il se proposait d'opérer, tant dans le civil que dans le clergé. Il jugea à propos d'abolir le sénat de Milan (1), et de réformer le système judiciaire. La mort de ce monarque, arrivée en 1790, fut déplorée par la religion et la philosophie auxquelles il était également cher; et les étrangers, plus justes envers lui que ses propres sujets, s'empressèrent de publier les actions de sa vie où brillait plus particulièrement encore l'élévation de son esprit, et qui portaient l'empreinte des maximes de vertu et de philantrophie, dont sa grande âme etait profondément pénétrée. *Joseph II.*

A Joseph II succéda son frère Leopold II grand Duc de Toscane, prince d'une singulière affabilité, et qui, avec l'esprit le plus pacifique, eut à prendre envers la France révolutionnée, des dispositions militaires, par lesquelles il n'avait peut-être en vue que d'en venir à des arrangemens convenables avec cet état. Il mourut le 1.er mars 1792 âgé seulement de 44 ans, laissant la couronne à son fils François notre auguste Souverain actuellement régnant. *Léopold II.*

Nous ne pouvons rappeler ici les noms glorieux de Marie Thérèse, de Joseph II et de Leopold II, sans verser de larmes de douleur sur les cendres de l'Archiduc d'Autriche Ferdinand, qui, *Ferdinand Archiduc d'Autriche et gouverneur de Milan.*

(1) Nous avons crus à propos de représenter à la planche 64 quelques-uns des membres de ce sénat; qui était le même que celui dont il a été parlé plus haut. Le n.° 1 nous offre le portrait de Jean Castiglioni, copié sur un tableau de l'école de Léonard, qui se trouve chez M.r le chevalier Louis Castiglioni à Milan. En 1498 le même Jean Castiglioni fut nommé *cameriere ducale* de Louis le Moro, en 1509 maître des entrées ordinaires de Louis XII; et en 1513 après le retour des Sforza, le Duc Maximilien le nomma sénateur. Le n.° 2 représente le comte Barthelemi Arese, qui vers l'an 1674 était président du sénat de Milan; et sous le n.° 3 on voit le comte Jean Antoine Castiglioni, membre du collège des nobles jurisconsultes, et qui fut *vicaire de provision* dans les années 1742-48-49. Ce portrait se trouve également dans la maison Castiglioni.

sous ces trois règnes, fut gouverneur de Milan. De combien d'avantages notre ville n'est-elle pas redevable aux sollicitudes paternelles de ce bon prince? Sous ses heureux auspices elle a pris pour ainsi dire une nouvelle vie, et a considérablement acquis en grandeur et en magnificence durant les années de paix, d'abondance et de prospérité dont elle a joui sous son gouvernement. C'est lui qui a fait ouvrir les deux grands cours de *Porte Romaine* et de *Porte Orientale*; qui a embelli cette dernière partie de la ville de l'agréable promenade dite des *Jardins publics*, et qui a fait agrandir et planter de belles allées d'arbres le bastion voisin, autre promenade encore plus magnifique. Les autres monumens dus également à ses soins sont, le palais de la cour, et celui de Monza qui est encore plus somptueux; le théâtre dit de la *Scala*, le plus grand, le plus beau et le plus commode qu'il y ait en Europe, ainsi que celui de la *Canobiana*, non moins beau quoique moins vaste que le premier; la *Place Fontaine*; la belle rue de Sainte-Radegonde; les édifices du mont de piété avec celui de *Sainte Thérèse*, maintenant du royaume Lombard-Vénitien; l'*Hôtel des postes* et autres non moins importans. C'est encore sous son gouvernement qu'a été exécuté le *canal de Paderno*; qu'a été achevé le palais de *Brera*, temple consacré aux sciences et aux beaux arts; qu'ont été fondées l'académie qui y réside et la riche bibliotèque qu'il renferme, et enfin qu'ont été formés divers autres établissemens scientifiques, de bienfesance et d'administration publique (1).

En 1796 Milan est occupé par les troupes Françaises.

Ce bon prince fut obligé de quitter Milan à l'approche des troupes Françaises commandées par le général Bonaparte, qui y firent leur entrée le 14 mai 1796, et envahirent tout le reste de la partie septentrionale de l'Italie. Après avoir été soumise à un gouvernement militaire, assisté d'une municipalité composée de seize membres qui pourvoyait aux besoins du pays sous la direction du général commandant la place, Milan reçut une constitution démocratique, et fut enfin déclarée le 9 juillet 1797, capitale de la *République Cisalpine*. Le gouvernement de cette république se composait d'un Directoire exécutif de cinq membres, d'un Corps législatif organisé

En 1797 République Cisalpine.

(1) Marie Béatrice, dernier rejeton de l'illustre maison d'Este, épouse de cet Archiduc, princesse qui réunit les vertus, l'esprit et les talens à l'amour des arts et des sciences, est encore vivante et fait son séjour à Vienne.


2
1
4
3
5
6
7
C. Bottigella inc.

à l'instar de celui de France, et de plusieurs ministres (1). La planche 65 représente, n.° 1 un directeur de la République Cisalpine, et n.° 2 un membre du corps législatif.

En 1799 elle est occupée de nouveau par les Autrichiens.

En 1799 la Lombardie fut reprise par une armée Austo-Russe; et après des mesures qui proscrivaient tout souvenir du gouvernement précédent, il fut établi une Commission de police composée de trois membres, sous l'inspection d'un Commissaire impérial et du commandant de place.

En 1800 rentrée des Français.

Bonaparte, alors premier Consul de la République Française, ramena le 2 juin 1800 les troupes Françaises et Cisalpines en Italie, et Milan reprit son ancienne constitution; mais au lieu du Directoire il fut créé un Comité provisoire de gouvernement composé de trois membres. Cette nouvelle république, à laquelle des guerres continuelles ne permirent pas de donner une forme de gouvernement fixe, fut au bout de deux ans transformée en République Italienne dans les Comices convoqués à Lyon par Bonaparte au commencement de 1802, et par lesquels fut publiée une nouvelle constitution avec la liste des principaux magistrats qui la composaient. Cette nouvelle république eut pour chef sous le titre de Président Bonaparte lui-même, avec un vice-Président; elle eut en outre une *consulte* d'état, des ministres et un conseil législatif; et l'organe primitif de la souveraineté nationale (2) résidait dans les trois Collèges Electoraux, dits des *Propriétaires*, des *Savans* et des *Négocians*. On voit sous le n.° 3 de la planche ci-dessus le vice-Président de la République Italienne, sous le n.° 4 un Conseiller d'état, et sous les n.os 5, 6 et 7 un membre de chacun des Collèges electoraux.

En 1802 Comices de Lyon, République Italienne.

En 1805 Royaume d'Italie.

Cet ordre de choses dura quatre ans, c'est-à-dire jusqu'en 1805, époque où la république Italianne fut érigée en royaume d'Italie (3), dont Bonaparte, déjà Empereur des Français sous le nom de Napoléon, se fit couronner Roi dans l'église métropolitaine de

(1) V. Constitution de la République Cisalpine an V de la République Française (30 juin 1797), *Milano*, Galeazzi, et l'autre de l'an VI. républicain, 1.er novembre 1798.

(2) V. Constitution de la République Italienne, Statuts constitutionnels du royaume d'Italie, et décrets relatifs jusqu'au 13 mars 1810.

(3) V. Recueil des faits, documens, discours et cérémonies, le tout relatif au changement de la République Italienne en royaume d'Italie. *Milano*, Sonsogno, 1815.

Milan (1). Parmi les actes qui signalèrent son avènement au trône, nous citerons l'institution de l'ordre de la *Couronne de fer*, et les décrets qu'il rendit, savoir; pour l'achèvement de la façade et de tout l'édifice de la cathédrale, en affectant les fonds nécessaires à cette grande entreprise; pour l'excavation du canal de Milan à Pavie, et pour la continuation de la route du Simplon, dont il avait ordonné la construction dès le tems qu'il était premier Consul de la République Française. Il nomma pour le représenter un vice-Roi, dont la résidence était à Milan, qui devint la capitale d'un état considérable sous tous les rapports.

Le royaume d'Italie se composait, savoir; du Novarais, de la Lumeline, des districts de Vigevano et de Pallanza, de la Valtelline, des Comtés de Chiavenna et de Bormio, de la province de Como, du Milanais, du Pavésan, du Lodésan, du pays de Crema, du Crémonais et du Mantouan, des territoires de Reggio, de Correggio, de la Novellara et de Guastalla, du Modonais, des pays de Mirandola et de Carpigiano, de la province de Frignano et d'une partie de celle de Luigiana, des provinces de Ferrare, de Bologne et de l'Emilie, de la Marche d'Ancône, de l'ex-Duché d'Urbin, de la province de Macerata, de l'ex-duché de Camerino, des gouvernemens libres de Sanseverino, Fabriano, Loreto et Sassoferrato, d'une partie de la province de Perugia, de l'ancien gouvernement de Fermo, de la présidence de Montalto, du gouvernement d'Ascoli, du Bergamasque, du Bresciau et de la *Riviera de Salo*, du Véronais, de la Polésine, de Rovigo, du Vicentin, du Padouan et du pays de Venise proprement dit, des provinces du Frioul, de Trévise et de Cadore, du pays de Feltre et de Belluno, et enfin du Tirol méridional qui comprend les provinces de Roveredo, Trente et Bolzano.

Ce royaume comprenait, sur une surface d'environ 83,447 milles 1555 décimales carrés, 2,303 communes dont 79 villes, avec une population de 6,482,369 habitans.

Maison du Roi. La maison du Roi était particulièrement composée d'un chancelier garde des sceaux, d'un grand aumônier, d'un grand écuyer, de la maison des pages etc. Nous avons représenté à la planche 66 dans leur grand costume de cérémonie, et sous les n.os suivans, savoir; 1 le Roi d'Italie, 2 le vice-Roi, 3 la vice-Reine, 4 le grand

(1) V. Projet de cérémonial pour le couronnement de l'Empereur Napoléon Roi d'Italie.


66.
1
2
3
4
5
6
7
8
C. Bottigella f.




2
1
3
4
5
6
C. Bottigella inc.

Majordome, 5 le Grand Chambellan, 6 un page, 7 le Grand Ecuyer, 8 le Grand Maître des cérémonies; et sous les n.os 4, 5 et 6 de la planche 67 le Gouverneur du palais, le Grand Capitaine des Gardes, et le roi d'Armes.

Sénat.

Le sénat se composait des princes de la famille royale, des grands officiers de la couronne, de l'Archevêque de Milan, du Patriarche de Venise, des Archevêques de Bologne, de Ravenne et de Ferrare, des grands officiers de la couronne, et des citoyens que le Roi, d'après les statuts, jugeait à propos d'élever à cette dignité en récompense de leur mérite. Le Roi était le président né du sénat, et il avait la faculté de le faire présider extraordinairement par quelqu'un de ses grands officiers. Il y avait en outre un président ordinaire nommé par lui, dont les fonctions duraient un an. Le chancelier, le trésorier et les deux préteurs y étaient également à sa nomination, et leur élection se renouvellait tous les six ans sur une liste de candidats qui lui était présentée en triple par le sénat même. Le chancelier avait la garde des registres, des archives et des sceaux du sénat: le trésorier veillait au recouvrement des revenus et au réglement des dépenses, et les préteurs étaient chargés de tout ce qui concernait la police intérieure et extérieure du corps.

Conseil d'état.

Le conseil d'état était composé du conseil législatif et de celui des auditeurs. Il était présidé par le Roi ou par le vice-Roi, et en leur absence par un grand officier de la couronne délégué à cet effet par S. M., ou par S. A. I. le vice-Roi. Les conseils particuliers avaient pour présidens un de leurs membres également nommé par le Roi, et ils étaient divisés en trois sections, savoir; *Section de Législation et du Culte*; *Section de l'Intérieur et des Finances*; et *Section de la Guerre et de la Marine*. Le conseil législatif était composé de dix-huit conseillers, et celui des auditeurs de vingt. Il y avait trente auditeurs au conseil d'état. Le n.° 1 de la planche 67 représente le Ministre de l'intérieur, le n.° 2 le Ministre du culte, le n.° 3 un conseiller d'état.

Cour de Cassation.

Il n'y avait dans tout le royame qu'une cour de cassation, dont les attributions étaient de veiller à l'observation des lois, et de rappeler à leur exécution les cours et les tribunaux de justice qui s'en seraient écartés. Elle était composée d'un premier président, d'un président et de seize juges. La section que présidait ordinairement le premier président s'appelait *première section*, et l'autre

qui l'était par le président *seconde section*. Le premier président avait néanmoins la faculté de présider aussi cette dernière. Les arrêts se rendaient dans l'une et l'autre à la pluralité des opinions, et les juges devaient y être en nombre impair, et pas au dessous de sept. Tous les ans il passait par tour deux juges d'une section à l'autre. Il y avait près de la cour de cassation un procureur général, un substitut au procureur général et un greffier nommés par le Roi. Nul ne pouvait être juge ou suppléant, ni procureur général près de cette cour s'il n'avait l'âge de quarante ans accomplis : il suffisait d'en avoir trente pour être substitut du procureur général ou greffier. Quatre huissiers, nommés aussi par le Roi, étaient attachés à cette cour, et avaient seuls le droit d'exercer ce ministère pour les affaires de son ressort et dans le lieu de sa résidence; ils pouvaient néanmoins agir concurrement avec les autres huissiers dans toute l'étendue du département de sa résidence. Il y avait enfin près de cette cour douze avocats nommés par le Roi, qui seuls étaient autorisés à plaider devant le conseil d'état, devant le conseil du sceau des titres, et devant le conseil des prises.

Attributions du Grand Juge.

La cour de cassation et la cour d'appel étaient présidées par le Grand Juge ministre de la justice, quand le Roi le jugeait à propos. Les attributions de ce ministre consistaient, à se tenir en correspondence avec les cours, les tribunaux, les juges et les procureurs royaux pour tout ce qui avait rapport à l'administration de la justice civile et criminelle; à surveiller les procureurs royaux, les cours, les tribunaux, les juges de paix et les employés sous leurs ordres; à les rappeler à leurs devoirs lorsqu'ils s'en écartaient; à faire les réglemens d'ordre nécessaires pour les cours, les tribunaux et les juges de paix, et pour leur organisation; enfin à veiller à ce que la justice en général fût bien administrée etc. Nous avons représenté dans les deux planches ci-jointes les principaux personnages composans la cour de cassation, et qu'on voit sous les n.os suivans; savoir; n.° 1 de la planche 68 le Grand Juge, dont la charge éminente a été remplie pendant plusieurs années et avec éclat par le comte Luosi, habile jurisconsulte; n.° 2 le premier Président dans les grandes audiences; n.° 3 les Juges; n.° 4 le Procureur général; n.° 5 le Greffier; n.° 6 un membre de la cour de cassation; n.° 7 le Greffier commis; sous les n.os 1, 2 et 3 de la planche 69, le premier Président, le Procureur général et le greffier de la cour d'appel; et sous les n.os 4, 5, 6, 7 et 8, le Président, le Procu-




2
6
4
1
7
3
5
C. Bottigella dis. inc.

reur royal, le Greffier, un Avocat, et un huissier des tribunaux de première instance civile et criminelle.

Cour des comptes.

Par décret du 22 février 1812 il fut créé, à la place de la comptabilité royale, une cour des comptes, chargée de revoir et de régler les comptes des agens du trésor, des receveurs généraux des départemens, des administrations de l'impôt indirect et des dépenses du trésor et des payeurs, ainsi que de la vérification des recettes et dépenses des départemens et des communes, dont les différens budjets étaient soumis à l'approbation du souverain. Cette cour était composée d'un premier président, d'un président, de huit juges, de référendaires de première et de seconde classe, d'un procureur général et d'un greffier en chef.

Collèges Electoraux.

Il y avait trois Collèges électoraux qui étaient; le Collège des propriétaires, le Collège des savans et le Collège des négocians: le nombre des électeurs y était, savoir; dans le premier de 495, dans le second de 329, et du même nombre dans le troisième. Ces trois collèges s'assemblaient séparément et sur la convocation du Roi, qui indiquait le lieu de leur réunion, à l'effet de se compléter et de former les listes préparatoires pour la nomination des sénateurs.

Ordre de la couronne de fer.

L'ordre de la *couronne de fer* fut institué dans la vue de récompenser par des distinctions honorifiques les services rendus à l'état. Cet ordre, dans son origine, devait être composé de 500 chevaliers, 100 commandeurs et 20 dignitaires; mais par un décret du 19 décembre 1807, il fut augmenté de 15 dignitaires, de 50 commandeurs et de 300 chevaliers. Le Roi d'Italie était le grand maître de l'ordre, et la décoration offrait l'image de la couronne Lombarde, au milieu de laquelle était représentée la tête de l'Empereur et Roi fondateur de l'ordre, avec cette devise sur le contour: DIO ME L'HA DATA, GUAI A CHI LA TOCCHERA, *Dieu me l'a donnée malheur à qui la touchera.* Cette couronne était soutenue par une aigle, et suspendue à un ruban couleur d'orange avec un liseré vert sur les bords. Les chevaliers la portaient en argent attachée au côté gauche, et les commandeurs en or attachée de la même manière. Outre la décoration de ces derniers, les dignitaires avaient le grand cordon de couleur d'orange avec un liseré vert, qu'ils portaient transversalement de l'épaule droite au flanc gauche, et au bout duquel était attachée, par un ruban de même couleur, l'aigle avec la *couronne de fer*; ils avaient encore pour marque distinctive, un crachat en argent sur le côté gauche de leur habit et du man-

teau, sur lequel étaient représentées en rond trois *couronnes de fer* entremêlées de trois aigles d'or, et au centre la tête de l'Empereur avec les mêmes paroles sur le contour: *Dio me l'ha data* etc.

Chute du royaume d'Italie en 1814. Royaume Lombard-Vénitien en 1815.

Les évènemens survenus en 1814 ont entraîné la chute du royaume d'Italie, dont plusieurs provinces ont été démembrées; et sur ses ruines il en a été fondé un autre en 1815, sous le nom de royaume Lombard-Vénitien, dans lequel Milan a conservé le titre de capitale de toute la Lombardie. Le dernier jour de cette même année l'Empereur François I.er fit son entrée solennelle dans cette ville. En mémoire de l'heureuse époque où cette partie de l'Italie fut réunie à ses vastes états, S. M., par un décret daté de sa résidence de Monza le 2 janvier 1816, ordonna qu'il fût fondé un ordre sous la dénomination de *la couronne de fer*, lequel serait mis au nombre des autres ordres de sa couronne. La dignité de grand maître fut pour toujours annexée à l'empire d'Autriche, et par conséquent réservée à la personne de l'Empereur et à ses descendans. L'ordre comprend trois différens grades, selon la diversité du mérite des personnes auxquelles ils sont conférés.

Nouvel ordre de la couronne de fer fondé en 1815.

La décoration qui les distingue représente la *couronne de fer*, sur laquelle repose l'aigle Autrichienne à deux têtes surmontées d'une couronne, et portant sur chaque côté de la poitrine un bouclier en émail bleu foncé, sur le devant duquel est tracée en or la lettre F, et sur le derrière l'indication de l'année 1815. Les chevaliers de la première classe portent l'enseigne de l'ordre suspendue à un large ruban de couleur d'or avec un petit liseré bleu foncé, et tombant de l'épaule droite sur le côté gauche. Ils ont en outre sur la poitrine à gauche une étoile à quatre rayons brodée en argent, au milieu de laquelle est figurée la *couronne de fer* dans un cercle en émail également bleu foncé, sur la circonférence duquel sont écrits ces mots: *Avita et Aucta*.

Dans les cérémonies de l'ordre, les chevaliers de la première classe portent la décoration suspendue à un collier en or formé des deux lettres F. P. *Franciscus Primus*, qui s'entrelacent avec la *couronne de fer* et avec une guirlande de chêne, et se répètent alternativement jusqu'à l'extrémité du collier. Cette décoration est la même pour les chevaliers de la seconde classe, excepté qu'elle est moins grande que la première, et qu'ils la portent suspendue au cou à un ruban de couleur d'or de la largeur de deux pouces, avec le liseré en bleu foncé. Enfin elle est encore un peu plus petite pour

les chevaliers de la troisième classe, qui la portent attachée à la boutonnière de l'habit par un ruban de même couleur, de neuf lignes de large et liseré de bleu.

Une autre enseigne qui distingue le Roi d'armes et les autres officiers de l'ordre dans les cérémonies, c'est un médaillon en or dans lequel est renfermée la décoration, et que les chevaliers de la troisième classe portent suspendu au cou avec un ruban. Le Roi d'armes tient en outre un bâton en main.

Il a été également assigné aux chevaliers de l'ordre un costume particulier analogue au rang de chacun d'eux, avec lequel ils doivent paraître dans les cérémonies de l'ordre, et qui est le suivant. Les couleurs de ce costume sont le jaune, le bleu et le blanc : les galons et autres ornement sont en argent. Le vêtement de dessous est le même dans les trois classes; il consiste en une espèce de justaucorps, qui descend du cou jusqu'au genou, et se serre depuis le haut du bras droit jusqu'à la cuisse avec un cordon d'argent : au dessous du flanc il est réuni par le même cordon légèrement tressé, et reste ouvert à son extrémité. Au bout du cordon pendent de riches glands en cannetille tortillée. Le justaucorps est doublé en cramoisi blanc, et les bords en sont garnis d'une broderie en argent, où sont figurés alternativement la *couronne de fer*, d'où sortent des rameaux de palmes entrelacées avec des branches de laurier et de chêne formant une espèce de guirlande, et entre lesquelles sont distribuées les lettres détachées de = *Avita et Aucta* = qui se répètent successivement sur toute la broderie, dont la largeur est plus ou moins grande selon chaque classe. Les caleçons sont en soie blanche, d'un tissu à maille, et d'une seule pièce avec les bas. Les souliers sont en velours blanc ornés d'un triple piqué par dessus, et garnis par dessous en râs jaune; ils se serrent avec un galon bleu, dont les bouts sont ornés de franges de cannetille tortillée en argent.

L'épée est droite et à deux tranchans : la poignée forme avec la traverse une croix, et tous les ornemens sont en argent. Sur le contour du pommeau est représentée la *couronne de fer*; et deux branches de palmier s'entrelacent en spirale autour de la poignée, qui est toute en argent et cannelée. Au milieu de la croix formée par la poignée sont représentés deux boucliers de forme ovale, dont la partie antérieure porte les deux lettres F. P. et l'autre l'année 1815. De ces ovales sortent des branches de chêne et de laurier entrelacées, qui s'étendent en sens contraire sur la traverse. Le

fourreau de l'épée est recouvert en velours bleu et garni en argent, et cette épée se porte à un ceinturon de velours bleu avec sa poche pendante, sur lesquels sont brodées en argent des feuilles de laurier en argent: la boucle est aussi en argent.

La coiffure de l'ordre est une espèce de toque en velours blanc, dont le bord est garni de cordons en argent avec un panache blanc. Les gants sont de peau blanche, avec un grand gantelet brodé en argent.

Le manteau est, pour les trois classes des chevaliers, en velours bleu doublé en ràs blanc, avec un collet rond aussi en velours bleu et rabattu sur les épaules. La broderie en argent, qui s'étend sur tout le contour ainsi que sur celui du collet, est semblable pour le dessin à celle du justaucorps. Ce manteau est traînant pour les chevaliers de la première classe; pour ceux de la seconde il ne descend pas tout à fait jusqu'à terre, et il n'arrive qu'à mi-jambe pour ceux de la troisième. Le collet du manteau est recouvert à sa partie supérieure d'une fraise en dentelle à double rang, et de cinq pouces de largeur pour toutes les classes.

La planche ci-jointe offre le portrait de S. M. l'Empereur François I.er, avec le costume de grand maître de l'ordre de *la couronne de fer*.

GOUVERNEMENT DU MONFERRAT, DE LA SAVOIE ET DU PIÉMONT.

Marquis de Monferrat.

PARMI les princes ou seigneurs avec lesquels les Visconti ont eu des guerres fréquentes et presque continuelles, les marquis de Monferrat, pays qui porte encore aujourd'hui ce nom, ont été des plus puissans. Nous avons déjà fait mention de Guillaume, l'un d'eux, en parlant d'Othon Visconti. Ce seigneur eut l'honneur d'avoir pour épouse une fille d'Alphonse Roi de Castille, et de donner ensuite une de ses filles en mariage à Andronique Paléologue Empereur Grec. Il eut pendant quelques années la souveraineté de Pavie, de Novarre, d'Asti, de Turin, d'Alba, d'Ivrée, d'Alexandrie, de Tortone, de Casal de Montferrat, et même de Milan; mais il s'en fallut bien que sa fin répondît à une aussi haute fortune, car ayant été pris en 1290 par les habitans d'Alexandrie, ils le renfermèrent dans une cage, où il mourut misérablement au bout de deux ans. La famille des Marquis de Monferrat était une des plus an-



C. Bottigella dis. inc.



ciennes et des plus illustres de l'Italie, et la ligne droite s'en éteignit en 1305 dans la personne de Jean, qui mourut sans enfans. Il nomma son héritier Théodore, fils d'Andronique Comnène et de Violanta ou Irène sa sœur, lequel vint l'année suivante en Italie pour prendre possession de ses états; mais ils les trouva pour la plupart occupés par le Marquis de Saluces, par Charles II, et par Robert Roi de Naples. Il parvint cependant par sa bravoure et à l'aide d'Henri VII à en recouvrer une grande partie. Secondotto, qui lui succéda en 1372, ne garda la souveraineté que six ans, ayant été tué en 1378 pour s'être rendu odieux à ses sujets par ses cruautés. Il eut pour successeur Jean III son frère, dont la vie fut encore de plus courte durée, et qui périt dans une bataille en 1381. Théodore II, le dernier de ses frères, et qui ne le céda en talens et en courage à aucun de ses ancêtres, jouit beaucoup plus long-tems de la souveraineté, n'étant mort qu'en 1418. Il fut souvent en guerre avec le Duc Philippe Marie Visconti, et obtint dans la paix conclue avec lui en 1417 la possession de divers châteaux. Jean Jacques son fils qui lui succéda en 1418 fut moins heureux: car il se vit dépouillé de vive force par le même Visconti de presque tous ses domaines, qu'il put à peine recouvrer à la paix de 1433. Il mourut en 1445 et laissa ses états à Jean IV son fils, qui les agrandit encore: avantage dont il fut particulièrement redevable à son frère Guillaume VIII, guerrier d'une grande valeur, auquel passa la souveraineté en 1464, et qui la conserva avec beaucoup de gloire jusqu'en 1483. Après lui vint Boniface, autre fils du marquis Jean Jacques, prince plus ami de la paix que de la guerre, auquel succéda en 1493 son fils Guillaume IX, qui mourut en 1518. Le gouvernement de Boniface, fils de ce dernier, fut de courte durée, ce prince étant mort en 1530 âgé seulement de 19 ans: plus court fut encore celui de son successeur Jean Georges frère de Guillaume, lequel mourut en 1533 sans enfans ni autre proche parent mâle. Frédéric Duc de Mantoue, qui avait épousé Marguerite sœur du marquis Boniface, obtint de Charles-Quint l'investiture de cet état, malgré l'opposition des Ducs de Savoie, auxquels il a passé dans la suite.

Ducs de Savoie. Amédée VI.

Non moins illustre ni moins ancienne est encore la maison des comtes de Savoie (1), dont Amédée VI, un des princes les plus

(1) Selon les anciennes *Chroniques*, le chef de la maison de Savoie était un prince Allemand de la maison impériale de Saxe au service de

éclairés et les plus vaillans du XIV.e siècle, étendit encore la puissance en Italie, où elle avait déjà acquis beaucoup d'influence depuis plusieurs siècles. Voyez le n.° 1 de la planche 72. Cette maison eut

Amédée VIII. aussi des guerres fréquentes avec les Visconti. Amedée VIII fut le premier à prendre le titre de Duc, qui lui fut donné en 1416 par l'Empereur Sigismond. Après la mort de Louis, prince de Piémont et d'Achaïe, arrivée en 1418, il réunit cet état à la Savoie, et obtint par la paix de 1427 la ville de Verceil: voy. le n.° 2 de la même planche. C'est le même Amédée, qui s'étant retiré en 1434 à Ripailles près du lac de Genêve pour y vivre en hermite, fut ensuite fait antipape, et prit le nom de Felix V.

Louis. Son fils Louis qui lui succéda, et qui vécut jusqu'en 1465, fut un prince éclairé et d'une valeur peu commune; il sut profiter habilement des troubles auxquels était en proie l'état de Milan, pour

Amédée IX. étendre ses domaines de ce côté: voy. le n.° 3. Amédée IX son fils se rendit moins recommandable par ses armes que par sa sainteté et par la pratique des plus belles vertus. Il mourut en 1472 âgé de

Philibert I. 37 ans, laissant ses états à Philibert son fils aîné, qui, ainsi que

Rodolphe III Roi de la Bourgogne Transjurane. Il est difficile de donner des preuves de cette origine, et les opinions à cet égard sont bien partagées. Ce qu'il y a de certain, c'est que les princes de la maison de Savoie passent, surtout en Allemagne, pour être parens de ceux de la maison de Saxe. On a plusieurs raisons de croire qu'il existait un Berold vers la fin du X.e siècle, et la tradition nous apprend qu'il défendit le royaume de Bourgogne contre les entreprises du Marquis de Suse et d'Ivrée, et que pour mettre un obstacle à ses excursions il jeta les fondemens du château de Carbonaia. On ne sait pas précisément la date de sa naissance ni celle de sa mort, et on ne lui connait d'autres enfans qu'Hercule *aux blanches mains*. V. *Mémoires historiques sur la maison royale de Savoie etc. par le Marquis Costa de Beauregard. Turin*, 1816, ouvrage en trois volumes. Le premier embrasse les XI., XII., XIII. et XIV.e siècles, et contient l'histoire de la maison de Savoie sous 18 Comtes; le second continue cette histoire sous ses Ducs, et le troisiéme sous ses Rois. Nous avons rapporté à la planche 71 quelques figures prises des armes, des sceaux et des monnaies de cette maison. Les bornes de cet ouvrage ne nous permettant pas de nous étendre davantage sur ce point, nous renverrons ceux qui désireraient avoir plus de notions, à l'histoire généalogique de Guichenon intitulée. *Histoire généalogique de la royale maison de Savoye etc. enrichie de plusieurs portraits, sceaux, monnaies, sculptures et armoiries par Samuel Guichenon etc. Lyon*, 1660, in fol. fig.° Le n.° 1



Sig.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
FERT
Sala inc.

son frère Charles, et un autre Charles fils de ce dernier, et Philippe fils de Louis, ne régnèrent que peu d'années, le premier étant mort en 1482, le second en 1489, le troisième en 1496 et le dernier l'année suivante. Il en fut de même de Philibert II, fils de Philippe, et qui lui succéda en 1497, lequel mourut en 1504 âgé seulement de 25 ans. Le règne de Charles III qui avait succédé à son père fut fort long, mais troublé par des guerres fréquentes, durant lesquelles il se vit dépouillé d'une grande partie de ses états par les troupes Françaises, tandis que, sous prétexte d'otage, les impériaux ses alliés occupaient l'autre. Il mourut à Verceil en 1553, et laissa ses états, ou plutôt le droit de les recouvrer, à Emmanuel Philibert son fils, jeune prince d'une grande âme et d'une humeur belliqueuse, qui fesait alors la guerre en Flandre sous les enseignes de Charles-Quint: v. n.° 4. La défaite des Français près de Saint Quentin en 1557 lui acquit tant de réputation parmi ses ennemis mêmes, qu'Henri II lui donna deux ans après en mariage sa sœur Marguerite, et lui restitua à cette occasion la Savoie et le Piémont, excepté cependant Turin et quelques autres villes, dont il se réserva la possession

Philibert II.

Charles III.

Emmanuel Philibert.

de cette planche représente Philippe de Savoie, qui, avant d'être comte de Savoie, portait dans ses sceaux un aigle simple, et qui après l'être devenu, prit le même sceau que ses prédécesseurs, qui était un homme armé à cheval, tenant d'une main une épée nue, et de l'autre un écu ayant un aigle au milieu. Thomas I.er de Savoie, n.° 2, porta un lion rampant dans son écu. Amédée III, qui fit le voyage de Palestine dans la fameuse croisade de 1147, voulut prendre la croix pour enseigne, tant par un sentiment de vénération pour ce signe sacré, que pour conserver la mémoire de cette expédition (v. n.° 3). Les armoiries n'étant pas alors héréditaires, les comtes de Savoie portèrent tantôt l'aigle et tantôt la croix, jusqu'à Amédée le grand, qui a rendu cette dernière stable dans sa famille. On voit au n.° 4 Agnès de Faucigny comtesse de Savoie en 1262, dont le sceau représente cette princesse debout, la couronne en tête, vêtue d'une robe parsemée de fleurs, et tenant de la main droite un écu de Savoie avec la croix, et de la gauche un écu de Faucigny. Guida de Bourgogne, (n.° 5) comtesse du Piémont en 1235, est représentée debout avec une fleur de lys dans la main droite, et ayant d'un côté trois écus de Savoie, et de l'autre trois écus de Bourgogne. Le sceau de Sibille de Baugé comtesse de Savoie nous montre cette princesse aussi debout, tenant une rose dans la main droite: le champ du sceau est semé de roses, et elle a deux lions rampans à ses côtés: v. le n.° 6 de la même planche.

pour trois autres années. Le Duc recouvra ces places au tems prescrit, et Henri II ne conserva que Pignerolles, Savigliano et la Perosa, qu'il lui rendit aussi en 1574 en reconnaissance de l'accueil qu'il en reçut à Turin. Ce prince mourut en 1580, non moins grand par sa supériorité dans la mauvaise fortune, que par le courage qu'il montra pour le recouvrement de ses états. Charles Emmanuel I.er son fils aîné, qui lui succéda à l'âge de dix-neuf ans seulement, fut un des plus grands princes que vante l'histoire : v. n.° 5. Guerrier valeureux, habile politique, doué d'un esprit vif et pénétrant, d'une rare éloquence, de manières aimables, et d'un caractère splendide et libéral, Emmanuel a seulement paru à quelques-uns trop ambitieux d'étendre les limites de ses états. Il fit plusieurs tentatives contre Gênes et contre Chypre, mais toujours sans succès, et même il déclara plusieurs fois la guerre à la France et à l'Espagne. Après la mort d'Henri III il chercha à s'emparer de ses états, et eut les mêmes vues sur celui de Monferrat lors du décès de Vincent Gonzague, qui en était Duc. Si le succès ne répondit pas toujours à ses entreprises, il n'en mérita pas moins d'être regardé comme un des plus grands princes de son siècle. Son fils Victor Amédée I.er qui lui succéda en 1630, v. n.° 6, recueillit le fruit des guerres qu'avait soutenues son père par sa mise en possession d'une grande partie du Monferrat, moyennant la cession qu'il fit aux Français de Pignerolles et autres forts. Il mourut en 1537 âgé de 50 ans. La Duchesse Christine, sœur de Louis XIII Roi de France, n.° 7, fut déclarée régente de cet état, et tutrice de ses petits fils François Hyacinte alors proclamé Duc, mais mort l'année suivante, et Charles Emmanuel II qui lui succéda à l'âge de quatre ans; et elle eut la douleur de voir troubler la paix de ce pays par le cardinal Maurice et par le prince Thomas de Savoie ses beaux-frères, qui, pour la dépouiller elle de sa régence, et le Duc de son héritage, entrèrent en armes dans le Piémont, dont ils firent pendans trois ans un théâtre de guerres civiles, qui ne finirent qu'en 1642. Lorsqu'Emmanuel II, n.° 8, eut pris lui-même les rênes du gouvernement il se montra doué de toutes les vertus qui peuvent rendre un prince aimable et cher à ses sujets; et il donna particulièrement des preuves de la magnificence qui lui était naturelle, dans les ouvrages qu'il fit entreprendre pour l'agrandissement et l'embellissement de la ville de Turin. Ces heureuses qualités rendirent encore plus douloureuse la mort prématurée qui l'enleva en 1675 à l'âge de 41 ans. Il eut pour successeur Victor Amédée II son fils, qui

Charles Emmanuel I.

Victor Amédée I.

La duchesse Christine régente.

Charles Emmanuel II.

Victor Amédée II.

n'avait encore que neuf ans, et le premier de cette famille qui prit le titre de Roi. Ses soins, pendant tout son règne, furent constamment dirigés à l'accroissement de sa puissance. Il établit la discipline dans ses troupes, mit de l'ordre dans ses finances, consolida toutes les parties de son gouvernement, et acquit une partie du Milanais, le royaume de Sardaigne et la succession éventuelle de l'Espagne. Devenu le plus puissant prince de l'Italie, il laissa entrevoir à ses successeurs la possibilité de s'en rendre les maîtres, et leur indiqua la route pour y parvenir. Accablé du poids des affaires, dégoûté du monde, et se flattant de trouver le repos dans les douceurs d'une vie privée et de l'amitié, ce prince épousa la marquise de S.t Sébastien le 3 septembre 1730, et céda la couronne à son fils Charles Emmanuel : ce dont il eut bientôt à se repentir, car ayant été renfermé par lui dans le fort de Montcalier à l'instigation de quelques scélérats, il y mourut le 31 octobre 1732 de la douleur que lui causa une aussi noire ingratitude. Son corps fut transporté et inhumé à Superga, château dont il avait jeté les fondemens en 1710. Charles Emmanuel III, n.° 9, prince politique et guerrier, marcha sur les traces de son père, dont il suivit les instructions. Il ajouta à ses états le Monferrat et une partie du Milanais, et doubla ses revenus que son père avait trouvés de sept millions, puis augmentés du double, et qui par conséquent furent portés par lui jusqu'à vingt-huit millions. En 1770 il publia un nouveau code, et termina en 1772 tous les différends qu'avaient eus ses prédécesseurs avec la cour de Rome. Il acheva le bel édifice de Superga et le château de Stupinigi, et fit bâtir le grand théâtre de Turin, le collège des provinces qui avait été commencé par son père, et les archives royales. L'arsenal lui dut plusieurs perfectionnemens; et les belles façades de la rue *Dora Grossa* exécutées sur un plan presque uniforme, furent élevées d'après ses ordres. Il employa des sommes considérables à la réédification de Cuni, et à la construction de la citadelle d'Alexandrie et autres forteresses, et fonda à Turin une des meilleures écoles d'artillerie. Ce prince mourut le 20 fevrier 1773, et fut inhumé à Superga. Victor Amédée III son fils, né à Turin le 26 juin 1726, monta sur le trône le jour même de la mort de son père. En 1776 il donna à l'armée une nouvelle organisation, qu'il changea en 1786. Il avait fondé à Turin l'année précédente une académie des sciences, un observatoire, une académie de peinture et de sculpture, et le cénotaphe. En 1773 il fit jeter les fondemens

Charles Emmanuel III.

Victor Amédée III.

de la citadelle de Tortone, creuser le port de Nice, perfectionner les fortifications de Villafranca, et créa en 1788 la societé agraire etc. Il mourut au château de Montcalier le 16 octobre 1796, et fut enterré à Superga. Ce prince, dont le règne long et pacifique fut vers la fin accompagné de grandes afflictions et de pertes considérables, eut pour successeur Charles Emmanuel IV son fils ainé, auquel, disait-il, il ne laissait qu'une couronne d'épines. Et en effet, la guerre obligea bientôt le nouveau monarque à quitter ses états, qui lui furent enlevés à la paix. La perte d'une compagne vertueuse et chérie jointe à tant de disgrâces, détermina ce prince religieux, aimable, doux et bon à descendre du trône où il n'avait trouvé que des amertumes, pour le laisser à son frère, qui fut réduit à la seule possession de la Sardaigne. Mais si des révolutions passagères ont privé pendant quelque tems la maison de Savoie des états qu'elle s'était acquis par d'habiles négociations et par des travaux de plusieurs siècles, une révolution encore plus inattendue les lui a fait recouvrer, et l'a rendue plus puissante qu'auparavant.

Charles Emmanuel IV.

Justice comment administrée.

La justice était administrée en Piémont par un Sénat composé de trois présidens et de 21 sénateurs formant trois chambres, dont deux pour le civil et une pour le criminel. Il y avait un avocat général et trois substituts, un avocat des pauvres pour le civil et un autre pour le criminel, tous les deux avec leur substitut. Le premier président portait une robe en soie et un grand manteau de velours cramoisi doublé d'hermine: celle des présidens n'en différait que par la doublure, qui était d'une autre sorte. Les sénateurs portaient une robe noire avec une autre par dessus en écarlate. La jurisprudence du Piémont, ainsi que dans les provinces méridionales de la France, était prise du Droit Romain; mais on y ajouta plusieurs statuts particuliers.

Costume des sénateurs.

Le corps de magistrature de la ville était composé d'un intendant général de police, qui était nommé par le Roi, de deux syndics, et de cinquante-sept décurions ou conseillers formant plusieurs chambres.

GOUVERNEMENT DE GÊNES.

Peu d'états en Europe ont subi autant de révolutions que celui de Gênes. Les Sarrazins, qui en avaient plusieurs fois ravagé les côtes, ne cessèrent pas d'inquiéter la ville même jusqu'au dixième siècle; mais le commerce florissant qui se fesait dans son port,

en l'élevant à un haut dégré de prospérité, lui fournit les moyens de repousser toutes leurs entreprises, et en peu de tems elle se vit en état, non seulement de les chasser de tous ses parages, mais même de s'emparer de l'île de Corse.

Les richesses et autres avantages que cette nouvelle république retira de sa navigation furent tellement considérables, qu'elle put fournir de puissans secours aux princes engagés dans les croisades. La guerre que lui déclarèrent les Pisans en 1225 tourna tout à son avantage. Enfin l'enthousiasme de la liberté rendit ce petit état capable des plus grandes entreprises, et montra en lui l'opulence du commerce réunie à la supériorité dans les armes. Les victoires remportées au XIII.e siècle par les Génois sur les forces alliées des Pisans et des Vénitiens furent si complètes, que les premiers ne purent jamais se relever de leurs défaites, et que les seconds durent demander la paix.

Mais malheureusement, à l'amour de la patrie qui avait d'abord enflammé tous les esprits, succédèrent des sentimens de jalousie et d'ambition. Ces deux passions funestes arrêtèrent les progrès de cette république, et en firent plus d'une fois un théâtre de troubles et d'horreurs. Les Empereurs, les Rois de Naples, les Visconti, les Marquis de Monferrat, les Sforza et les Rois de France y furent successivement appelés par les diverses factions qui la divisèrent. Elle était sous la puissance de François I.er, lorsqu'en 1528, André Doria Génois et un des plus vaillans capitaines de son siècle, ayant conçu le projet de lui rendre la liberté, parut le 11 septembre de la même année avec sept galères vers le quartier appelé *Sarzano*, où il était attendu par un peuple immense: ayant débarqué, toute la ville prit les armes et s'empara du palais public ainsi que de la porte de l'*Arco*, aux cris de *vive Saint Georges, vive la liberté*. Le lendemain les membres du grand conseil s'assemblèrent au nombre d'environ 1,500, et résolurent de rétablir la république dans son premier état: il fut décidé en même tems, qu'à l'avenir les Génois célébreraient le recouvrement de leur liberté sous le nom de *féte de l'union*. Trivulzio qui était gouverneur de la ville fut renvoyé: on reprit les forts, et il fut établi d'autres lois, qu'on appela *lois de* 1528. On porta à vingt-huit le nombre des familles nobles, qui par leur naissance, par leurs lumières ou pour les services qu'elles avaient rendus à l'état, étaient susceptibles de prendre part au gouvernement; et pour cela on ne choisit pas les fa-

milles les plus recommandables par leur naissance ou par leur mérite, mais celles qui occupaient au moins six maisons en ville, et qui étaient les plus nombreuses. On abolit les dénominations de *populaire* et de *noble*, dont on avait tant abusé durant les troubles civils, et l'on ne conserva que les distinctions de *nobles de l'ancien portique*, et de *nobles du nouveau portique*, c'est-à-dire du *portique Saint Cyr* pour l'ancienne noblesse, et du portique de *Saint Pierre* pour la nouvelle: distinction qui, avant la révolution subsistait encore, et était le sujet d'une espèce de jalousie entre la noblesse de ces deux classes.

En reconnaissance du généreux dévouement d'André Doria, il fut résolu, que tous les ans la garde du palais se rendrait le 11 septembre au soir sur la place du prince Doria à Fossano, et y ferait une décharge d'artillerie en signe d'allegresse. La république lui acheta un palais, et lui érigea une statue. L'exercice de la souveraineté fut attribué à un grand conseil composé de 400 nobles, et l'administration du trésor public confiée à huit *procuratori*, auxquels se joindraient successivement les sénateurs et les Doges dont les fonctions auraient cessé. Enfin il fut nommé cinq censeurs appelés *supremi sindicatori*, pour surveiller la conduite des magistrats eux-mêmes et les affaires de la république.

En 1664, les Génois attirèrent sur eux le courroux de Louis XIV, pour avoir vendu aux Algérins quelques munitions de guerre, et construit quatre galiotes pour l'Espagne: deux puissances contre lesquelles ce monarque était en guerre. Pour punir les Génois d'avoir lancé en mer les galiotes, malgré la défense qu'il leur en avait faite avec la menace d'un prompt châtiment en cas de désobéissance, il fit sortir de Toulon une flotte nombreuse qui alla jeter l'ancre devant Gênes, où elle lança 14,000 bombes et réduisit en cendre plusieurs édifices. Les troupes qu'elle avait à bord au nombre de 14,000 hommes ayant débarqué s'avancèrent jusqu'aux portes de la ville, brûlèrent le faubourg de *Saint Pierre d'Arena*, et forcèrent les habitans à se soumettre pour éviter une ruine totale. Le Roi voulut que le Doge, qui était alors Imperiale Lescaro, vînt à Versailles avec quatre des principaux sénateurs pour lui faire réparation, et que ce même Doge fût conservé en place contre une loi fondamentale de l'état, qui défendait à ce premier magistrat de la république de s'absenter de la ville un seul instant, sous peine de destitution.

Cette république ayant embrassé le parti de la France et de l'Espagne contre l'Autriche et l'Angleterre dans la guerre qui se termina en 1748, les Autrichiens s'emparèrent de Gênes à la suite d'une capitulation conclue en septembre 1746; mais dans une émeute qui eut lieu le 5 décembre de la même année, le peuple recouvra sa liberté malgré le sénat même, qui, désespérant du succès de cette entreprise, ne voulut point y prendre part.

Sortis de cette situation critique les Génois tournèrent toutes leurs vues sur la Corse dont ils s'emparèrent, mais qu'ils furent bientôt obligés d'abandonner à la France. En 1785, Victor Amédée VIII croyait avoir une occasion favorable pour faire valoir des prétentions sur quelques districts de la Ligurie occidentale; mais la médiation de la France et ensuite la révolution de ce pays mirent fin à cette question.

A l'exemple des Lombards, dont les Français avaient déclaré le pays indépendant, les Génois, adoptant le système constitutionnel de la république Française, donnèrent à la leur le nom de Ligurienne. Mais au bout de peu de tems leur pays fut réuni à la France en vertu de deux décrets, l'un du Sénat de Ligurie du 25 mai 1805, et l'autre de l'Empereur Napoléon du 5 juin de la même année. Les derniers évènemens politiques ont fait passer cet état sous la domination du Roi de Sardaigne.

Gouvernement aristocratique. *Sénat.*

Le gouvernement de Gênes était entre les mains de la noblesse, et par conséquent aristocratique. Il y avait un sénat composé de treize personnes, qui étaient le Doge et douze sénateurs: c'etait dans ce corps que résidait le gouvernement proprement dit. La *camera* ou chambre qui décidait en matière de finances, et qui avait l'administration des revenus publics, était composée de huit membres, outre les Doges hors de charge qui prenaient alors le nom de *Procuratori*, et qui ne pouvaient y être qu'au nombre de six. Ces deux collèges s'assemblaient toutes les fois qu'il y avait quelqu'affaire à traiter pour l'extérieur; ils donnaient audience aux ambassadeurs, entretenaient les relations avec les puissances étrangères, jugeaient les délits graves, tels que les parricides et les conjurations, avaient le commandement des forces de la république, et convoquaient le conseil général lorsqu'ils le croyaient nécessaire.

La Camera.

Petit conseil.

Le petit conseil était composé de deux cents membres: c'était lui qui nommait aux magistratures, et qui décidait de la guerre et de la paix. A lui appartenait aussi le droit de faire des réglemens,

pourvu qu'ils ne fussent pas contraires aux lois de 1576, et que le nombre des voix n'y fût pas au dessous des deux tiers des votans. Il pouvait aussi présenter des projets de loi au grand conseil, mais dans ce cas les opinions devaient être au moins des quatre cinquièmes du nombre des votans.

Grand conseil.

Le grand conseil était l'assemblée générale des nobles, et en lui résidaient le pouvoir législatif et la souveraineté. Lui seul avait le droit de changer les lois fondamentales de l'état et de déterminer l'impôt. Il nommait le Doge, les principaux officiers de la république, les secrétaires d'état, les capitaines des galères et les gouverneurs de Terre-Ferme. Il fallait pour y entrer avoir vingt-deux ans accomplis, être citoyen au moins depuis trois ans, et jouir d'une réputation irréprochable: l'élection des membres de ce corps se fesait tous les ans, malgré l'usage où l'on était d'élire toujours les mêmes, c'est-à-dire tous les nobles. Le *livre d'or* n'était autre chose qu'une espèce de registre contenant tous les noms des membres du grand et du petit conseil, et qui s'imprimait tous les ans.

Doge.

Le Doge présidait tous les conseils, et lui seul avait le droit d'énoncer le sujet de la délibération: c'est à quoi se réduisait pour ainsi dire toute son autorité, et ses fonctions devaient cesser au bout de deux ans, jour pour jour, et heure pour heure. On lui donnait le titre de *Sérénissime* lorsqu'il était en charge, et d'*Excellence* après qu'il en était sorti. Le terme de ses fonctions expiré, il restait huit jours exposé aux réclamations, et à la censure des citoyens. Les *sindicatori*, censeurs, jugeaient de la réalité des plaintes portées contre lui, et s'ils les trouvaient fondées il était privé de l'avantage d'être *procuratore* perpétuel. Un Doge ne pouvait être réélu à cette dignité qu'après un intervalle de dix ans. Le tems de son élection n'était pas déterminé; tantôt elle se fesait au bout de quelques jours, et tantôt elle était plus long-tems retardée. Pour cela on tirait au sort cinquante membres du grand conseil, lesquels en choisissaient parmi eux vingt, qu'ils croyaient les plus dignes de ces hautes fonctions. Ces vingt étaient ensuite réduits à quinze par le grand conseil, et par le petit à six, parmi lesquels le grand conseil élisait ensuite le Doge, qui devait être d'une famille noble, riche, et avoir au moins cinquante ans.

Cérémonies au couronnement du Doge de Gênes.

Le couronnement du Doge se fesait ordinairement le samedi. Ce jour là les sénateurs se réunissaient dans l'antichambre de ses appartemens; les ornemens de la dignité royale y étaient préparés pour


73.
D. K. Bonatti fec
1
2
3
4
5
6

être ensuite distribués aux ministres, et transportés dans la grande salle. Les deux chanceliers de la *camera* portaient le manteau royal sur leurs bras; un secrétaire portait la couronne, un autre l'hermine et un troisième l'épée: le sceptre était remis au doyen des sénateurs. Le doyen restait dans les appartemens, tandis que les sénateurs, précédés du général d'armes, du colonel du palais et du corps des officiers, se rendait, en passant entre deux haies de hallebardiers, à la salle destinée pour la cérémonie. Un trône y était élevé: une musique brillante annonçait l'arrivée des collèges, et pendant que les membres allaient prendre leurs places, les ministres déposaient successivement sur une table les ornemens royaux dont ils étaient chargés, à l'exception du sceptre qui ne devait pas sortir des mains du doyen. A un signal du maître des cérémonies, les *procuratori* se levaient de leurs sièges pour aller prendre le Doge chez lui et le conduire à l'église métropolitaine, accompagnés de leurs ministres, du général, des officiers et d'un corps de hallebardiers, tandis que le sénat restait dans la salle. Au sortir du palais la garde déposait ses hallebardes, et il n'y avait point de troupes dans la rue jusqu'à l'église. Arrivé au milieu de l'église, le Doge se mettait à genoux pour recevoir la bénédiction de l'archevêque, qui allait à sa rencontre avec tout le chapitre. De là il était conduit dans le sanctuaire, où, après une courte allocution de l'archevêque, il recevait à genoux sur les marches de l'autel une seconde bénédiction de ce prélat, et s'en retournait au palais à l'entrée duquel les soldats reprenaient leurs armes. Le Doge était reçu dans la grande salle au son des instrumens; et après avoir salué les sénateurs qui lui rendaient le salut, mais sans se lever ni se découvrir, il allait s'asseoir à la droite du trône sur le siège ducal. Les *procuratori* ayant repris leurs places et s'étant couverts, le secrétaire disait à haute voix: *Ascendat Orator.* Alors un gentilhomme en robe doctorale montait à la tribune, et récitait à la louange du Doge un discours, après lequel un autre secrétaire lisait tout haut la formule du serment que devait prêter le Doge, et la remettait au doyen. Le Doge se mettant à genoux devant ce dernier prêtait le serment, puis allait se remettre à sa place. Aussitôt on le dépouillait de son habit et on le revêtait du manteau royal, après quoi le maître des cérémonies lui posait la couronne sur la tête: voyez le n.° 1 de la planche 73. Dans ce nouveau costume le Doge se levait et allait s'asseoir devant le doyen, qui lui

fesait une courte allocution, à laquelle il répondait en peu de mots; puis il s'avançait vers le trône sur lequel il s'asseyait. Alors se levaient les sénateurs: un secrétaire tirait l'épée du fourreau et la présentait au Doge, qui la remettait au porte-épée à genoux devant lui. Le doyen, en s'inclinant profondément, lui remettait le sceptre en main. Ensuite le Doge se levait et recevait le salut des sénateurs, qui venaient le faire deux à deux et la tête découverte en s'inclinant devant lui; puis s'étant assis de nouveau, il recevait les hommages du général d'armes, des secrétaires, de la noblesse et des officiers militaires. Toutes ces cérémonies s'exécutaient au son des cloches du palais, et au bruit de trois salves d'artillerie, et se terminaient par un concert. Le Doge accompagné des sénateurs dans la grande salle des cérémonies, recevait assis sur son trône un compliment de peu de mots au nom de leurs Excellences.

Comparation en public du Doge et des sénateurs.

Lorsque le Doge sortait du palais avec les sénateurs, la marche s'ouvrait par le corps de la noblesse précédé de deux pages de sa *Sérénité*, et de deux soldats portant une hallebarde et l'épée en bandoulière. Ces derniers étaient en uniforme rouge à l'Espagnole, avec paremens et revers rouges et blancs, et un chapeau orné d'un panache des mêmes couleurs. L'habillement des pages du Doge était en velours galonné en or, de la même couleur que celle de sa livrée, et également à l'Espagnole: voyez la planche ci-dessus n.° 4.

Le corps de la noblesse était suivi des officiers, des huissiers du sénat, et de ceux appelés *Tragliette*, tous en longue robe de couleur violette avec les manches pendantes, et les armes de la république brodées sur le côté gauche: v. n.° 6. Après eux venaient huit pages du Doge habillés comme les précédens, puis deux huissiers en robe rouge portant deux masses en argent, emblême de la justice, et entr'eux marchait le porte-épée en robe noire, et tenant en main une longue épée d'argent. Suivaient enfin les secrétaires d'état avec les maîtres des cérémonies, et immédiatement le Doge, le général d'armes en cape avec l'épée et le bâton. Le Doge, entièrement vêtu de pourpre, s'avançait entre le doyen et le sous-doyen du sénat. Il portait une robe traînante et à larges manches, qui était de velours en hiver, et de damas en été. Voyez la fig. 5 de la même planche. Il tenait en main un bonnet carré de la même étoffe, qui se terminait par le haut en pointe avec une houppe en soie. Deux pages accompagnaient sa *Sérénité*, l'un pour porter la

queue de sa robe, et l'autre pour lui présenter au besoin le parasol. Après le Doge marchaient deux à deux les sénateurs proprément dits, puis les *procuratori*. Leur costume ne différait de celui du Doge qu'en ce qu'il était noir, et était le même que celui qu'ils avaient dans les séances qui se tenaient au palais: voyez la figure 2. Les magistrats civils et criminels, en robe doctorale seulement, fermaient le cortège. Des troupes étaient rangées sur toutes les places par où devaient passer le Doge et les collèges, et le sénat marchait en corps entre deux haies de hallebardiers. Le Doge recevait à son passage les honneurs militaires: les tambours battaient, les soldats présentaient les armes, et les officiers baissaient leurs espontons et leurs enseignes. Les huissiers appelés *Tragliette*, les pages, les massiers et le porte-épée précédaient à pied le Doge, qui était porté dans une chaise magnifique garnie en velours rouge et ornée de jolies sculptures et de riches dorures: la livrée des porteurs était aussi en velours rouge avec un petit galon en or. Les secrétaires, le maître des cérémonies et les juges à la *Rota* allaient aussi en chaises à porteur; mais la livrée de leurs porteurs était simplement en drap rouge avec une garniture blanche. Les sénateurs et le général d'armes se servaient de leurs propres porteurs en livrée ordinaire, mais sans chapeau.

Dans l'ordre des magistrats particuliers les principaux étaient les *Supremi Sindicatori*, qui étaient chargés, comme les Ephores à Sparte, de veiller au maintien des lois et à leur éxécution. Ils étaient au nombre de cinq, et formaient le corps de magistrature le plus redoutable de la république. La police intérieure était exercée par sept inquisiteurs d'état.

Les Génois, pour éviter les excès de l'esprit de parti qui s'était glissé parmi eux durant leurs divisions, crurent devoir confier l'administration de la justice à des magistrats étrangers, qu'ils prenaient dans d'autres états d'Italie: trois de ces magistrats étaient employés au civil, et quatre au criminel. Il était permis de s'appeler de leurs jugemens en matière civile devant deux jurisconsultes nationaux, ou devant deux jurisconsultes et un noble, choisis de concert par les parties. Le droit Romain était la loi généralement suivie dans l'état de Gênes; mais il y avait un grand nombre de statuts particuliers.

L'inquisition était exercée par un Dominicain; mais elle n'était ni sévère ni à craindre, l'inquisiteur étant toujours assisté de deux sénateurs, sans lesquels il ne pouvait rien faire.

Les nobles Génois étaient toujours habillés en noir ; dans les assemblées ils portaient un petit manteau, qui pourtant était commun à toutes les personnes au dessus de la classe du bas peuple. Ils ne portaient jamais l'épée en ville, et prenaient les titres de Duc, de Marquis, ou de Comte, selon les terres qu'ils possédaient dans le royaume de Naples ou ailleurs.

GOUVERNEMENT DE PARME, PLAISANCE ET GUASTALLA.

Farnèses. L'état de Parme a été long-tems le théâtre de divisions intestines. Les Correggio, les Scaligeri, les Visconti, les Sforza et les Papes s'en sont emparés successivement. Il eut en outre de petits tyrans dans les Pallavicini et les Sanvitali. Jules II, lors de la grande coalition qu'ils forma contre la France, fit céder au Saint-Siège Parme et Plaisance par l'Empereur Maximilien I.er, qui lui laissa ces deux villes sans préjudice cependant des droits de l'empire. La souveraineté en fut conférée aux Farnèses par Paul II. Ce Pape avait *Pierre Louis.* eu dans sa jeunesse un fils naturel nommé Pierre Louis, dont, malgré toutes ses rares qualités, il ne put s'empêcher de faire la fortune. En 1537 il le nomma Duc de Castro, et lui obtint l'année suivante de Charles-Quint la seigneurie de Novare sous le titre de marquisat. En 1545 il lui donna le Duché de Parme et Plaisance, dont les deux villes, comme nous venons de le dire, avaient passé en 1521 sous la domination de l'église. Mais le nouveau Duc s'étant rendu odieux à ses sujets, il fut tué en 1547 à Plaisance par quelques individus des familles les plus distinguées de cette ville. Parme proclama aus-*Octave.* sitôt pour Duc, Octave fils du défunt, mais auquel il ne ressemblait guères ; et de son côté Ferrant Gonzague, gouverneur de Plaisance, prit possession de cette même ville au nom de l'Empereur. Après bien des vicissitudes Octave se vit enfin maître paisible de la première ville en 1550, et six ans après de Plaisance qui lui fut rendue par Philippe II, auquel Charles-Quint céda la même année le royaume d'Espagne. La citadelle seule resta au pouvoir de ce monarque, qui finit par la remettre également au Duc, à l'occasion des gran-*Alexandre.* des victoires qu'Alexandre son fils avait alors remportées dans les Pays-Bas. Ce dernier succéda à son père, mort en 1585 au grand

regret de ses sujets, qui jouirent sous son règne d'une longue prospérité. Alexandre, retenu par la guerre loin de ses états où il ne mit jamais le pied, mourut en 1592 à Arras âgé seulement de 47 ans. Il laissa pour successeur Ranuccio son fils, qui fut loin d'obtenir de ses sujets l'estime et l'affection qu'ils avaient eues pour Octave son ayeul. Ranuccio eut pour maxime de se faire craindre de ses peuples au lieu de s'en faire aimer; mais il s'en fallut peu qu'il ne fût averti d'une manière terrible du danger de cette maxime par une grande conjuration, qu'ourdirent contre lui en 1612 plusieurs de ses principaux sujets. Cette conjuration ayant été découverte, les conjurés furent mis à mort et leurs biens confisqués par ordre du Duc, qui ne se montra encore que plus rigide. Ce prince mourut en 1622, laissant la succession à son fils Odoard, dont la douceur et la magnificence firent oublier la dureté du père, mais qui peu heureux dans ses résolutions, se vit plus d'une fois enveloppé dans des guerres, qui ne lui occasionnèrent que des pertes et de vifs regrets. Ranuccio II, qui lui succéda en 1646, eut la réputation d'être un prince sage et vertueux, mais il fut peut-être trop sévère; il mourut en 1694, laissant deux fils, François et Antoine, qui lui succédèrent l'un après l'autre, et qui étant morts tous les deux sans enfans, le premier en 1727, et le second en 1731, furent les derniers rejetons de la famille des Farnèses.

Ranuccio I.

Odoard.

Ranuccio II.

François et Antoine.

Elisabeth Farnèse, qui en 1714 épousa Philippe V, porta en dot le duché de Parme et de Plaisance dans la branche Espagnole de la maison de Bourbon, et l'Infant Don Carlos leur fils en prit possession en 1731; mais cet ordre de choses ne fut pas de longue durée. Dans les préliminaires de paix conclus en 1735 il fut convenu, que la couronne du royaume des deux Siciles passerait à Don Carlos, à condition que le duché de Parme et de Plaisance serait cédé à l'Empereur en toute souveraineté. Et en effet il est demeuré au pouvoir de la maison d'Autriche jusqu'en 1748, où, en vertu du traité d'Aix-la-Chapelle, il fut cédé à Don Philippe, second fils du Roi d'Espagne et d'Elisabeth Farnèse, lequel eut pour successeur en 1765 Ferdinand I.er son fils unique. Ce Duc étant soupçonné d'avoir fait partie de la coalition des princes de l'Europe contre la France, se trouva dans la nécessité, après le passage du Po par les troupes de cet état le 7 mai 1796, de demander au général Bonaparte qui les commandait une trêve qui lui fut accordée, moyennant une contribution de deux millions de li-

Don Carlos fils de Philippe V.

Sous la domination de l'Autriche.

Don Philippe.

Ferdinand I.

vres tournois etc. etc., convention d'après laquelle cet état fut ensuite considéré comme pays neutre. Ce prince religieux et zélé protecteur des beaux arts s'était marié la même année avec l'Archiduchesse Marie Amalie Joséphine d'Autriche, et mourut à Colorno le 9 octobre 1802. Le duché passa alors à la France, et se trouve aujourd'hui, par suite des derniers évènemens politiques, sous l'heureuse domination de S. M. Marie Louise.

Sous la domination de la France.

Marie Louise.

GOUVERNEMENT DE FERRARE, MODÈNE ET REGGIO.

Maison d'Est Azzo VIII.

Au commencement du XIV.e siècle Azzo VIII d'Este était Seigneur de Ferrare, de Modène, de Reggio, de Rovigo et de plusieurs autres places; mais il eut le déplaisir de se voir dépouiller de la seigneurie de Modène et de Reggio dans le choc des factions qui déchiraient ces deux villes, et mourut en 1308. Les dissensions qui s'élevèrent après sa mort entre les princes de cette maison, lui furent encore plus funestes, en ce qu'elles la privèrent pendant plusieurs années de la seigneurie de Ferrare. Les princes d'Est l'ayant récupérée en 1317, Rinaldo et Obizzo neveux d'Azzo la conservèrent toujours depuis, et la défendirent même vaillamment contre leurs ennemis; ils recouvrèrent également la seigneurie de Comacchio en 1325, et Obizzo celle de Modène en 1336. Après la mort de Rinaldo en 1335 et d'Obizzo en 1352, Aldrovrandino III, fils du premier, prit possession de cet état, qu'il garda jusqu'à sa mort en 1361, et dans lequel il eut pour successeur Nicolas II son frère, prince généreux et magnanime, qui sut se soutenir contre la puissance formidable des Visconti, et étendit même considérablement les domaines qu'il avait reçus de ses ancêtres. C'est particulièrement à ses soins qu'on doit le retour en Italie d'Urbin V, qui, entr'autres honneurs accordés par lui à ce Prince, lui conféra par une Bulle de l'an 1368, à lui et à tous ses descendans, le *Gonfaloniérat* de la Sainte-Eglise. Après sa mort arrivée en 1388, cet état passa à son frère Albert, qui ne le garda que cinq ans, étant mort en 1393. Nicolas III son fils, enfant âgé alors de neuf ans, qui lui succéda, fut dans la suite un des plus grands personnages de cette famille. Prince non moins sage et non moins prudent en tems de paix que vaillant à la guerre, il sut tantôt se li-

Rinaldo et Obizzo.

Aldovrandino.

Nicolas II.

Albert.

Nicolas III.

guer avec telle ou telle autre puissance, et tantôt les reconcilier entr'elles. Il obtint la seigneurie de Parme, (qu'il céda ensuite au Duc de Milan) ainsi que celle de Borgo S. Donnino et de Reggio. Il reprit sur les Vénitiens Rovigo avec toute la Polésine, et mourut comblé de gloire à Milan sur la fin de l'an 1441. Lionello, son fils naturel, fut nommé par lui son successeur, de préférence à Hercule et à Sigismond ses deux fils légitimes, mais qui étaient dans un âge encore trop tendre. L'histoire nous offre peu de princes auxquels il ait été donné des éloges semblables à ceux que les historiens de cette époque nous font de sa justice, de son amour pour la paix, de son humanité et de sa douceur. Mais bientôt ravi à l'attachement de ses sujets, il laissa en 1450 cet état à Borso, autre fils naturel de Nicolas III. Ce prince se rendit également digne de la gloire de ses ancêtres, moins pourtant par les armes que par ses lumières; il prêta même à sa famille un nouveau lustre par le titre de Duc, qui en 1452 lui fut conféré pour Modène et Reggio par l'Empereur Frédéric III, et pour Ferrare par le Pape Paul II en 1471, qui fut l'année où il mourut, laissant ses états, qu'il avait considérablement augmentés, à Hercule I.er fils légitime de Nicolas III, lequel s'acquit la réputation de prince généreux et magnanime. Alphonse I.er son fils, qui lui succéda en 1505, s'attira d'abord, par son accession à la ligue de Cambrai, toute la faveur de Jules II, qui le créa *Gonfalonier* de l'église; mais ce Pape s'étant réuni ensuite aux Vénitiens, et Alphonse demeurant attaché à la ligue, il tourna contre lui à la fois ses armes temporelles et spirituelles. Alphonse se vit dépouillé de vive force de Modène, de Reggio, de Rubbiera et autres lieux. Sa prudence et sa fermeté lui firent supporter avec courage ses disgrâces, dont les effets se prolongèrent sous le pontificat de Léon X et de Clément VII, non moins courroucés contre lui que Jules II, de ce qu'il n'entrait pas dans leur parti. Ce prince fut brave, grand et libéral; il fut enfin, en 1531, réintégré dans la possession de ses anciens domaines, auxquels il ajouta ensuite la principauté de Carpi, dont Charles-Quint lui donna l'investiture. Mort en 1534 il eut pour successeur Hercule II son fils aîné, qui mérita la réputation d'excellent prince, et mourut en 1559. Alphonse II son fils, qui lui succéda, réunit en lui toutes les qualités qu'on peut souhaiter dans un souverain, et il ne manqua à son bonheur qu'un enfant mâle qui pût lui succéder. César, auquel passa le duché en 1597, était

Lionello. *Borso.* *Hercule I.* *Alphonse I.* *Hercule II.* *Alphonse II.* *César.*

fils de Don Alphonse d'Este, fils lui-même du Duc Alphonse I.er. Nous n'examinerons pas ici pour quel motif, ni comment il fut dépouillé par le Pape Clément VIII du duché de Ferrare. Réduit à ses domaines de Modène, de Reggio et de Carpi, il s'y conduisit en bon prince; et, à l'exception de quelques hostilités contre les habitans de Lucques, il se tint toujours éloigné de toute entreprise

Alphonse III et François I son fils.

militaire. Alphonse III son fils, qui lui succéda en 1628, donna un exemple remarquable d'abdication en faveur de son fils François, pour entrer dans l'ordre des capucins, où il demeura jusqu'à sa mort. François I.er se fit distinguer entre tous les princes de son tems par sa valeur, par sa justice, par sa piété, par la pompe qui régnait à sa cour, et par toutes les qualités qui caractérisent un grand prince. Il fut long-tems en guerre, allié tantôt des Espagnols et tantôt des Français; il joignit à ses états la principauté de Correggio, de laquelle Don Sire, dernier prince de cette ancienne et illustre famille, avait été dépouillé par l'empire. Devenu général des troupes Françaises, à la tête desquelles il prit Mortara, il mourut en 1658 au milieu de sa brillante carrière à Sant-Ja dans le pays de Verceil, âgé seulement de quarante-huit ans. Le gouvernement

Alphonse IV.

d'Alphonse IV, fils et successeurs de François, fut de courte durée. Ce prince étant mort en 1662 âgé seulement de 28 ans laissa ses domai-

François II.

nes à François II son fils, enfant qui n'avait encore que deux ans, sous la tutelle de la Duchesse Laure Martinozzi sa mère et nièce du cardinal Mazzarini, femme éclairée et d'un grand caractère. Ayant pris lui-même les rênes du gouvernement, le jeune prince se fit estimer par ses vertus, et mourut également à la fleur de son

Rinaldo.

âge en 1694, n'ayant encore que 34 ans. Le cardinal Rinaldo son oncle prit alors le titre de Duc; et quittant la pourpre l'année suivante 1697, il épousa la princesse Charlotte Félicité de Brunswick, qui fut mère de François III; et en 1710 il joignit à ses états le duché de la Mirandola, dont l'Empereur avait dépouillé François Pico, dernier Duc de cette ancienne famille. Rinaldo se fit aimer

François III.

de ses sujets, et respecter des étrangers par ses rares qualités. François III prit service dans sa jeunesse sous les drapeaux de l'empire. Pressé vivement par les Autrichiens dans la guerre de 1740, il se retira à Venise en 1742, et se rangea du parti de la maison de Bourbon. L'année suivante il fut fait généralissime des troupes Espagnoles en Italie. En 1745 il fit ouvrir la tranchée devant Tortone, qu'il força de capituler. En 1748 ce Duc fut réintégré dans

ses états en vertu du traité d'Aix-la-Chapelle. Il fut obligé, pour payer les frais de la guerre, de vendre à la cour de Dresde cent beaux tableaux pour la somme de cent mille sequins, et mourut en 1780. Hercule Rinaldo avait amassé par sa grande économie des trésors considérables. En 1796 les Français s'emparèrent de ses états, qui furent ensuite réunis à la république Cisalpine. Ce prince se retira à Venise, puis à Trévise où il est mort en 1803. Par suite des derniers évènemens, le Duché de Modène et de Reggio a passé sous la domination de François d'Autriche, fils de Béatrice d'Este.

Hercule Rinaldo.

GOUVERNEMENT DE VÉRONE, PADOUE, MANTOUE etc.

Gouvernement de Vérone sous les Scaligeri.

Outre les contrées de l'Italie, sur lesquelles les princes dont nous venons de parler étendaient leur domination, il y avait encore des villes qui étaient soumises à des seigneurs particuliers, parmi lesquels nous ne citerons ici que les plus puissans et les plus connus. Mastino et Albert de la Scala frères avaient, dès le XIIIe siècle, la seigneurie de Vérone, qui, après la mort du premier, tué en 1277, et du second mort en 1301, passa à Barthelemi fils aîné d'Albert, et au bout de trois ans à Alboin son autre fils. Celui-ci, après une existence de peu de durée, laissa en 1311 le gouvernement de cette ville à Can Grande son frère, avec lequel il en avait partagé les soins, et qui avait déjà enlevé aux Padouans la seigneurie de Vicence. Can Grande parvint même à se rendre maître de Padoue, de Trévise, de Feltre, de Cividad du Frioul et autres lieux; et il aurait poussé encore bien plus loin ses exploits, si la mort ne l'avait surpris en 1329, n'ayant encore que quarante-un ans. Ce seigneur magnanime et généreux laissa pour successeurs Albert et Mastino ses neveux; le premier, recommandable par sa bravoure, mais odieux à un grand nombre de ses vassaux par sa hauteur et ses cruautés, fit encore la conquête d'autres villes. Ces deux frères moururent à peu d'intervalle l'un de l'autre, savoir, Mastino en 1351, et Albert l'année suivante. Can Grande fils de Mastino qui leur succéda, et qui avait épousé une fille de Louis le Bavarois, prince cruel et débauché, fut tué l'an 1359 par Can Signore son frère, lequel avec Paul Alboin son autre frère, fut proclamé seigneur de Vérone. Peu d'années après, ce dernier fut renfermé dans une prison

Mastino et Albert della Scala.

Can Grande.

Albert et Mastino ses neveux.

Can Grande fils de Mastino.

Can Signore et Alboin ses frères.

par ce même frère, qui, après l'avoir fait tuer en 1375, mourut aussi la même année, laissant pour héritier Barthelemi et Antoine ses fils illégitimes. Cette illustre famille s'éteignit dans ces deux frères, dont le premier fut tué en 1381 par le second, qui mourut lui-même misérablement en 1388 après avoir perdu la seigneurie de Vérone.

Barthelemi et Antoine.

Gouvernement de Padoue sous les Carraresi. Jacopo de Carrara.

Les Scaligeri avaient pour voisins et presque toujours pour rivaux les Carraresi seigneurs de Padoue. Jacopo de Carrara fut le premier à avoir la seigneurie de cette ville, par la concession que lui en firent les habitans eux-mêmes en 1318; mais il dut bientôt la céder à Frédéric Duc d'Autriche. Après sa mort arrivée en 1324, Marsiglio de Carrare obtint adroitement, que la seigneurie de Padoue fût donnée en 1328 à Can de la Scala, aux neveux duquel il l'enleva en 1337 avec non moins de subtilité pour s'en rendre maître; mais la mort l'ayant atteint l'année suivante, cette seigneurie passa à son cousin Ubertino. Ce dernier, après une possession qui ne dura également que peu d'années, mourut en 1345, laissant après lui une mémoire peu honorable. Jacopo II son neveu ayant tué Marsiglietto Pappafava, qu'Ubertino avait nommé son successeur, se fit proclamer seigneur de Padoue. Il gagna néanmoins par quelques vertus l'affection de ses vassaux; mais en 1350 il fut tué de même par Guillaume son parent illégitime. Jacopino et François fils de Jacopo lui succédèrent; mais peu d'années après, François ayant fait emprisonner son oncle, voulut avoir seul la seigneurie de Padoue. Après bien des guerres qu'il eut avec les Visconti, les Scaligeri et les Vénitiens, il se vit forcé enfin en 1388 de céder cette seigneurie à François Novello son fils, et de se retirer à Trévise; mais peu de tems après ils furent contraints l'un et l'autre d'abandonner à Jean Galéas Visconti, François la seigneurie de Trévise, et François Novello celle de Padoue. Le premier fut enfermé dans une prison d'abord à Como, puis à Monza, où il mourut en 1389. François Novello parvint à recouvrer Padoue en 1390, et dans les commencemens il sembla vouloir étendre avec succès sa domination; mais après avoir tout perdu dans une guerre qu'il eut avec les Vénitiens, il fut mis à mort l'an 1406 avec ses deux enfans par ordre du conseil des Dix, et en lui périt misérablement le dernier rejeton de cette illustre famille.

Marsiglio.

Jacopo II.

Jacopino et François.

François Novello.

Gouvernement de Mantoue sous les Gonzagues

La domination des Gonzagues à Mantoue commença dans les premiers tems du XIVe siècle. Passerino de Bonacossi qui en était

seigneur, ayant été tué en 1328 à l'instigation particulière de Guido, Philippino et Feltrino tous trois fils de Louis de Gonzague, la seigneurie de cette ville fut donnée à ce dernier, qui leur en laissa le gouvernement. Ils y joignirent pendant quelque tems, sous la dépendance pourtant des Scaligeri, la seigneurie de Reggio, que Feltrino vendit à Barnabo Visconti en 1371. Charles IV confirma en 1354 à Louis et à ses descendans la seigneurie de ces deux villes et autres lieux que possédait encore ce dernier, lequel, après avoir relevé considérablement la gloire de sa famille, mourut en 1360 âgé de quatre-vingt-treize ans. Il y en avait déjà deux que Philippino n'était plus. Guido, qui était l'aîné des fils de Louis, s'associa dans le gouvernement de Mantoue Ugolino, le premier de ses enfans. Louis et François ses deux autres fils, irrités de cette préférence, tuèrent leur frère en 1362, et s'emparèrent du gouvernement. Guido mourut en 1369; et Louis, déjà souillé du sang d'Ugolino, trempa encore ses mains dans celui de François son autre frère: forfaits dont il chercha envain à effacer ensuite le souvenir par la douceur de son gouvernement. Il mourut en 1382, laissant pour successeur un fils nommé François, qui sut défendre vaillamment ses états contre les Visconti et autres rivaux de sa puissance, et qui mourut en 1407.

Louis.

Guido et Ugolino.

Louis fils de Guido.

François son fils.

Frédéric fils de François, depuis 1484 jusqu'en 1519 qu'il fut en possession de cette seigneurie, recula considérablement les limites de sa domination et la puissance des Gonzagues: car ayant épousé Marguerite sœur de Boniface marquis de Montferrat, il obtint de Charles-Quint l'investiture de cet état malgré l'opposition des Ducs de Savoie, qui n'ont cessé depuis d'en marquer leur jalousie, et sous la puissance desquels enfin il est passé. En 1530 Frédéric reçut de Charles-Quint le titre de Duc, et au bout de dix ans qu'il mourut, il laissa ses états à son fils François, enfant encore en bas âge, et qui, enlevé par une mort prématurée en 1550, eut son frère Guillaume pour successeur. Vincent, fils aîné de ce dernier auquel il succéda en 1587, gouverna ce duché jusqu'en 1612. François son fils et son successeur l'ayant suivi peu de mois après au tombeau, Ferdinand son frère, qui avait été fait cardinal cinq ans auparavant, fut proclamé Duc, et quittant la pourpre il épousa en 1517 Catherine de Medicis. Etant mort également sans enfans en 1626, il eut pour successeur Vincent II son frère, lequel était aussi cardinal, et qui mourut au bout d'un an. Ces deux princes, plus occupés de leurs plaisirs que du bien de leurs sujets, n'ont montré en eux aucune des qualités

Frédéric fils de François.

François son fils.

Guillaume, Vincent, François, Ferdinand.

Vincent II.

qui avaient rendu si célèbres les noms de plusieurs de leurs prédécesseurs. *Charles.* Charles Gonzague Duc de Nevers, et neveu du Duc Guillaume, fut appelé à lui succéder; et pour mieux s'assurer le duché de Monferrat, il fit épouser à Charles son fils Duc de Retbel Marie fille du défunt, et qui était le dernier rejeton de la famille des Ducs de Mantoue. Mais il eut à soutenir pour cela avec les impériaux et contre le Duc de Savoie une longue et sanglante guerre, à la suite de laquelle la ville de Mantoue, à peine échappée aux horreurs d'une peste qui l'avait ravagée, fut livrée en 1630 à un affreux pillage, dans lequel les trésors en tout genre amassés à la cour des Gonzagues, et autres appartenant à de riches particuliers devinrent la proie des flammes ou de la rapacité des vainqueurs. Le Duc recouvra néanmoins cette ville et Casal; et ayant perdu son fils le Duc de Retbel, il nomma pour son héritier avant de *Charles II.* mourir en 1637 Charles II fils de ce dernier, qui n'avait guères encore que huit ans. Ce prince, doué d'excellentes qualités, se fit aimer de ses vassaux, auxquels une mort prématurée l'enleva en 1665, et il aurait laissé après lui une réputation digne de beaucoup d'éloges, s'il ne l'eût obscurcie par un amour excessif des *Ferdinand Charles.* plaisirs. Ce défaut parut avoir passé avec son sang dans Ferdinand Charles son fils et son successeur, qui s'était laissé entraîner dans la guerre pour la succession d'Espagne, et qui, dépouillé ensuite de tous ses états par arrêt de l'empire, mourut à Padoue en 1708 sans lais- *Sous la domination Autrichienne.* ser d'enfans légitimes. Le duché resta à la maison d'Autriche. Les autres branches de la famille Gonzague qui avaient les seigneuries de Guastalla, Novellara, Castiglione et autres ne nous offrent rien qui soit digne d'être remarqué.

Nous nous abstiendrons également, pour plus de brièveté, de parler de diverses autres familles, qui avaient la seigneurie de quelques villes de l'état ecclésiastique, comme les Bentivogli, les Manfredi, les Ordelaffi, les Malatesti, les Baglioni et autres, qui s'éteignirent ou perdirent leurs seigneuries au commencement du *Duché d'Urbin.* XVIe siècle. Il n'y eut que le duché d'Urbin, qui continuât à *François Marie de la Rovere.* avoir ses princes particuliers. François Marie de la Rovere, adopté par Guidubaldo de Montefeltro lui succéda en 1508. Léon X le priva de ce duché en 1515 pour le donner à Laurent de Medicis son neveu et fils de Pierre. Ce dernier n'en jouit que quatre ans; mais François Marie ne put le recouvrer qu'en 1522 après la mort de ce Pape; et en 1534 il y joignit le duché

de Camerino pour Guidubaldo son fils, qui lui ayant succédé en 1538, fut obligé de rendre à l'église ce nouveau domaine, dont le Pape Paul III investit Octave Farnèse son neveu. Guidubaldo conserva le duché d'Urbin jusqu'en 1574, année où il mourut, laissant pour héritier François Marie II son fils. Ce dernier ayant perdu Frédéric Ubaldo, son fils unique, et son âge presque octagénaire lui ôtant tout espoir d'en avoir, il se laissa induire à faire au Pape Urbain VIII en 1626 une renonciation de ce duché, qui de cette manière fut réuni à l'état ecclésiastique. Le vieux Duc s'étant retiré à Castel Durante y mourut en 1631, regretté de ses anciens vassaux, dont il avait, ainsi que son père et son ayeul, mérité l'estime et l'affection par ses vertus, et par le zèle avec lequel il avait protégé à leur exemple les arts et les sciences.

Guidubaldo son fils.

François Marie II.

RÉPUBLIQUE DE SAINT-MARIN.

CETTE petite république, dont la population n'est que de 7,000 personnes, et qui vante une existence de treize siècles, se trouve réunie presque toute entière sur une montagne appelée par Strabon *Acer mons* ou *Titanus*, et enclavée dans le duché d'Urbin. La ville de S.t Marin, qui comprend 3,000 habitans, fut fondée par un maçon, qui s'étant fait hermite, s'acquit une grande réputation de sainteté, et obtint d'une dame appelée Félicite la propriété du lieu où il s'était retiré. Un grand nombre d'autres personnes étant venues successivement s'y réunir, il s'en forma peu à peu un petit état. L'an 1100 cette république acheta le château de *Penna Rosta* qui en est voisin, et l'an 1170 celui de *Casola*. Environ 290 ans après, elle accourut au secours du Pape Pie II contre Malatesta seigneur de Rimini, et en reçut pour récompense les quatre petits châteaux de *Seravalle*, de *Faetano*, de *Mongiardino* et de *Fiorentino*, ainsi que le village de *Pieggio*: ce fut là l'époque de sa plus grande splendeur. Aujourd'hui elle est réduite à ses anciennes limites, ensorte que tout son territoire n'a pas plus de deux lieues de diamètre. En 1739 le cardinal Alberoni légat du saint Siège à Ravenne, aux instances supposées des habitans de S.t Marin, réunit cet état à ceux du Pape, qui, sur les représentations du sénat, lui rendit son indépendence.

A son entrée sur le territoire de l'église vers la moitié de février de l'an 1797, le général Bonaparte envoya un député à la république de S.t Marin pour lui proposer d'agrandir son territoire; mais le conseil général lui répondit, que la république, contente de sa médiocrité, aurait craint, en acceptant son offre généreuse, de compromettre par la suite des tems sa liberté. Au bout de quelques mois elle changea la forme de son gouvernement, et adopta une constitution semblable à celle de la France; mais elle ne tarda pas long-tems à reprendre celle qu'elle avait auparavant.

Gouvernement de la république.

L'autorité souveraine résidait d'abord dans un conseil général appelé *Arringo*, et se composait d'un représentant pris dans chaque famille. La multitude rendant cette assemblée tumultueuse et nulle pour son objet, le peuple se réunit et réduisit la représentation à un conseil, qui était dans la plus grande proportion possible relativement au nombre des citoyens. Les plus probes, les plus instruits et les plus actifs d'entr'eux furent désignés pour être les organes de la volonté générale. On fit un choix, non *d'ottimati* mais *d'ottimi*, sans altérer pour cela le principe ni la forme du gouvernement démocratique: car le nouveau conseil était encore tellement nombreux par rapport à la population, qu'il n'y eut peut-être d'exclus, que ceux qui devaient l'être naturellement, ou par le vœu de l'opinion publique. Cela est même si vrai, qu'on demanda plusieurs fois de le restreindre encore, ou de supprimer ce conseil.

Mais pour en revenir à l'exposé des formes constitutionnelles de ce petit état nous ajouterons, que par une sorte de vénération pour l'antiquité de l'*Arringo*, on voulut, malgré l'abolition qui en avait été faite, en conserver le souvenir et consacrer pour ainsi dire le droit de son institution, en laissant au peuple la faculté de s'assembler deux fois par an, qui sont dans les premiers jours de l'éntrée en fonction des *Capitani*, auxquels on a voulu pour la même raison donner le nom d'*Arringo*. Cette assemblée générale du peuple n'a cependant jamais lieu, le besoin ne l'exigeant jamais; et l'exercice du droit de souveraineté s'y réduit à la faculté qu'ont tous les citoyens de présenter publiquement des remontrances et des pétitions aux magistrats suprêmes.

Le système politique de cette république se compose du conseil des soixante, qui forme le corps législatif; de deux capitaines qui ont le pouvoir exécutif; d'un conseil de douze magistrats dont les deux tiers se renouvellent chaque année, et qui est comme un corps



G. Gallina inc.

intermédiaire entre le gouvernement et le corps législatif; et d'un magistrat de judicature, qui est élu tous les ans par le conseil même. Nous ne dirons rien des finances ni des rapports économiques de cet état, son administration ne pouvant présenter rien d'important à cet égard dans d'aussi étroites limites: d'ailleurs elle est réglée sur des principes propres à prévenir tout sujet de plainte ou de mécontentement de la part des étrangers limitrophes et des citoyens mêmes: principes d'après lesquels l'impôt est toujours réparti avec une équité scrupuleuse et toujours proportionnellement aux besoins publics, et qui ne permettent par de laisser accumuler la dette de l'état au delà des moyens qu'il peut avoir de l'éteindre. Quant à la milice, tous les citoyens capables de porter les armes sont déclarés défenseurs de la patrie et des lois, sauf pourtant certaines restrictions légitimes dans le choix de ces mêmes défenseurs (1).

GOUVERNEMENT DE LA TOSCANE.

La Toscane sous la domination des Médicis.

La maison des Médicis, qui, après s'être élevée au plus haut degré de puissance en Toscane, arriva au point de donner deux Reines à la France, Cathérine épouse de Henri II, et Marie qui le fut de Henri IV, cette maison devenue alors si fameuse, passait même pour ne pas être noble du tems de la république de Florence: ce ne fut qu'après l'an 1300 qu'elle commença à figurer parmi les bonnes familles de la roture, et sa grande opulence, non plus que son influence dans le gouvernement, ne remontent pas au delà de 1400. Si quelques individus de cette famille furent élevés dès l'an 1313, et plusieurs fois depuis à la dignité de *Gonfaloniere*, qui était la première de l'état et se donnait tous les deux mois, cet honneur lui était commun avec les lainiers et les hôteliers, qui pouvaient également y prétendre. On voit représentés aux n.os 1 et 2 de la planche 74 le *Gonfalonier* et l'*Ancien*. Le premier des Médicis qui, par sa réputation et ses richesses, put donner de l'ombrage à ses concitoyens fut Jean fils d'Averardo surnommé *Bichi*, lequel peut être regardé comme la souche, tant de la première branche d'où sont sortis Piero,

Jean surnommé Bichi chef de la famille.

(1) V. Melchiorre Delfico *Memorie storiche della Repubblica di San Marino*: *Milano* 1814, in 4.° chap. IX. pag. 237 ec.

Laurent le Magnifique, et les deux Papes Léon X et Clément VII, que de la seconde d'où sont descendus Côme, premier Grand Duc, et tous ses successeurs. Ce *Bichi*, dans la personne duquel on peut par conséquent fixer le commencement de l'histoire de sa famille, eut deux fils, Côme et Laurent. Ce dernier, non plus que ses descendans, n'eut aucune autorité ni aucun nom dans la république, jusqu'à la mort d'Alexandre premier Duc de Florence, qui fut tué en 1537. Mais Côme, qui était l'aîné, surpassa encore son père en réputation et en richesses: ce dont il fut redevable en grande partie à l'étroite familiarité dans laquelle il vécut avec Baldassar Cossa ou Jean XXIII, de qui s'il n'hérita pas, comme on le crut, de grands trésors, il put au moins recevoir d'utiles conseils en matière de gouvernement et de politique. Néanmoins la cabale de ses ennemis l'emporta sur lui: emprisonné en 1433 il courut risque de la vie, et fut condanné à cinq ans d'exil à Venise. Mais un an ne s'était pas encore écoulé qu'il fut rappelé par ses concitoyens, qui le reçurent comme en triomphe et le proclamèrent chef de la république, dignité qu'il conserva pendant environ 30 ans, et dans laquelle il mérita le surnom de père de la patrie. Après sa mort il se forma contre son fils Pierre une conjuration, qui ne tendait à rien moins qu'à massacrer tous les Médicis; mais averti à tems des sourdes menées de ses ennemis, Pierre résolut de les prévenir en recourant le premier à la voie des armes. Ayant réussi à ramener plusieurs des conjurés à son parti, et à faire élire les magistrats parmi ses adhérens, il s'en servit ensuite pour faire incarcérer et condanner à mort une partie des chefs de la conjuration, et envoyer les autres en exil: ce qui lui suffit pour contenir le reste dans le devoir, et pour s'assurer dans l'état une autorité indépendante. Mais ses infirmités ne lui permirent pas de jouir long-tems d'une si haute fortune, et il mourut en 1469 cinq ans seulement après son père.

Côme père de la patrie.

Pierre son fils.

Laurent et Julien fils de Pierre.

La jeunesse de Laurent et de Julien fils de Pierre fit renaître l'esprit de rivalité parmi ceux qui aspiraient à avoir quelqu'autorité dans le gouvernement. A sa mort, Thomas Soderini qui lui était demeuré fidèle lors de la conjuration, pouvait être regardé comme le chef du parti des Médicis. Ce personnage fit pour les fils de Pierre tout ce qu'un bon ministre ferait à la mort de son prince en faveur des héritiers légitimes de la couronne, et ce fut avec un tel succès, que ces deux enfans furent considérés comme princes de l'état. Mais la jalousie n'en fut pas appaisée pour cela, et à peine les deux frères

furent-ils en état de prendre eux-mêmes les rênes de la république, que se forma contr'eux la fameuse conspiration dite des *Pazzi*, qui coûta la vie à Julien dans la cathédrale de Florence, et à laquelle Laurent, blessé dans le même lieu et au même instant, n'échappa que par son agilité et par une fuite précipitée. Sans nous arrêter aux particularités de cette conjuration, il nous suffira de dire que la fureur populaire fit en grande partie justice des conspirateurs, et que le parti des Médicis ne négligea rien pour la sûreté de l'état. Sixte IV, qui était, à n'en pas douter, ami des conjurés et ennemi de Laurent, fut doublement irrité de l'issue de la conjuration, en voyant les premiers écrasés, et le second sauvé et devenu plus puissant. Non seulement il fulmina contre les Florentins les plus terribles censures; mais réunissant à la fois tous ses moyens spirituels et temporels, il souleva encore à force d'exhortations et de menaces d'autres puissances contre leur république. Laurent, surnommé le Magnifique, non moins éclairé sur ses intérêts que zélé pour le bien public, trouva dans la suite le moyen d'arranger les affaires, et en même tems de ramener la paix, non seulement en Toscane, mais encore dans toute l'Italie, et de l'y maintenir pendant les douze années qu'il vécut encore.

Pierre, fils de Laurent le Magnifique.

La mort de Laurent de Médicis fit voir combien peuvent être utiles à une nation les lumières et le nom d'un seul homme. Pierre son fils conserva l'autorité et la suprématie, que Laurent et ses autres ayeux s'étaient acquises dans la république; mais son inexpérience et ses manières hautaines les lui firent bientôt perdre, et entraînèrent la ruine de sa famille qui fut bannie, et dont les maisons furent saccagées, et par conséquent les propriétés confisquées. En 1509 les Florentins s'étaient de nouveau emparé de Pise: Jules II indigné du conciliabule qu'ils avaient tenu contre lui dans cette ville obtint en 1512, à la faveur des armes Espagnoles, que les Médicis y fussent rappelés. Jean, cardinal de Médicis, qui en 1513 fut élevé à la papauté sous le nom de Léon X, ne contribua pas peu à augmenter la puissance et la splendeur de cette famille. Il envoya à Florence le cardinal Jules son cousin, qui fut ensuite Clément VII, pour accommoder les affaires, et Laurent de Médicis, qui fut depuis Duc d'Urbin, était en même tems général des Florentins. Mais ces derniers s'étant soulevés en 1527 sous le pontificat du même Pape, ils renvoyèrent de la ville ses deux plus puissans citoyens, qui étaient Alexandre et Hyppolite tous les deux fils naturels, le premier de

Les Médicis bannis de Florence.

Rappelés honorablement en 1512.

Léon X.

Alexandre et Hyppolite.

Julien frère de Léon X, et le second de Laurent Duc d'Urbin. Le Pape s'étant reconcilié avec Charles-Quint eut recours à la puissance et aux armes impériales, non seulement pour rappeler Alexandre à Florence, mais encore pour le faire déclarer chef de la république, puis Duc, titre qui lui fut conféré en 1532. Alexandre épousa ensuite Marguérite fille naturelle de Charles-Quint, qui se maria depuis en secondes noces avec Octave Farnèse. Le nouveau Duc jouit peu de tems de sa dignité, ayant été assassiné en 1537 par Laurent ou Lorenzino de Médicis, qui descendait de Laurent frère de Côme le père de la patrie. Alexandre s'était rendu extrêmement odieux aux Florentins, tant par ses débordemens, que pour les avoir privés de leur liberté, pour laquelle ils souhaitaient de rétablir leur ancien gouvernement. Mais la crainte de l'Empereur et les manèges du cardinal Cibo, qui était alors à Florence, les induisirent à élire, non en qualité de duc, mais seulement de chef et de gouverneur de la république Côme fils de Jean, brave général, et descendant de Laurent frère du vieux Côme. Deux ans après, le général obtint de l'Empereur le titre de duc, qui en 1569 fut converti en celui de grand duc par le Pape Pie V. Il fit la conquête de Sienne, qui, après une longue guerre dans laquelle il fut aidé par les troupes impériales, fut enfin obligé de se soumettre en 1559. Devenu ainsi par son adresse et par ses talens maître de la Toscane, dont il assura la possession à sa famille, il protegea les sciences et mérita des savans les plus grands éloges. Il mourut en 1574, laissant pour successeurs ses deux fils, François qui mourut treize ans après lui, et le Cardinal Ferdinand, qui se dépouillant de la pourpre épousa en 1589 Christine fille de Charles Duc de Loraine, et gouverna en bon prince cet état, jusqu'en 1609 qu'il termina ses jours.

Alexandre déclaré Duc.

Tué en 1537 par Lorenzino de Medicis.

Côme fils de Jean, gouverneur, puis Duc et grand Duc.

Côme II.

Côme II, qui succéda la même année à son père Ferdinand I.er, ne jouit pas long-tems des avantages de la souveraineté, et ne put procurer à ses peuples tout le bonheur qu'il aurait désiré, à cause du mauvais état de sa santé. Il mourut en 1621, et eut pour successeur Ferdinand II son fils, qui, durant son long et paisible gouvernement, c'est-à-dire jusqu'en 1670, se fit chérir de ses peuples, dont il fut vraiment le père, et se montra constamment le noble et généreux protecteur des lettres et de ceux qui les cultivaient. Le gouvernement de Côme III, son fils et son successeur, fut encore plus long et non moins glorieux que celui de ses pré-

Ferdinand II.

Côme III.

décesseurs, ce prince ayant vécu jusqu'en 1723. A l'exception de quelques mouvemens de troupes de peu d'importance, occasionnés par des alliances contractées avec d'autres princes, plutôt que par l'ambition de ses Grands Ducs, la Toscane jouit pendant un long intervalle de tems d'une paix profonde, à l'abri de laquelle fleurirent les arts et les sciences au sein d'une prospérité digne d'envie.

Cette famille s'éteignit en 1737 à la mort de Jean Gaston de Médicis VII grand Duc de Toscane, auquel succéda François Etienne Duc de Lorraine et de Bar, qui épousa Marie Thérèse d'Autriche et fut proclamé Empereur en 1745. Le traité de paix conclu à Vienne en 1755 fit passer la succession du Grand Duché de Toscane à ce prince, en compensation des domaines qu'il avait cédés à Stanislas Roi de Pologne et beau-père de Louis XV Roi de France, sous la condition qu'après la mort de Stanislas les duchés de Lorraine et de Bar seraient réunis aux états de ce dernier souverain. La Toscane devant, en vertu du même traité, former une principauté à part, absolument séparée des états de la maison d'Autriche, l'Empereur François en donna l'investiture à l'Archiduc Pierre Léopold son second fils, qui ayant hérité de ses états à la mort de Joseph II son frère en 1792, laissa le Grand Duché de Toscane à son second fils Ferdinand Joseph Jean de Lorraine, Archiduc d'Autriche et frère de l'Empereur François I.er actuellement régnant. La planche ci-dessus représente, savoir sous le n.° 1 un ancien Duc de Florence, et sous le n.° 4 un Grand Duc de Toscane de la maison d'Autriche.

Ce prince prit fort peu de part à la coalition qui se forma en 1792 contre la France, et conclut le 9 février 1795 avec cet état un traité de paix, en vertu duquel la Toscane fut déclarée neutre. Mais les hostilités s'étant renouvellées entre la France et l'Autriche le 12 mars 1799, le Directoire Exécutif de la république Française déclara aussi la guerre au Grand Duc de Toscane, sur les terres duquel entrèrent ses troupes le 24 du même mois. Il fut convenu dans le traité de Luneville, conclu le 9 février 1801 entre la France et l'Autriche, que le Grand Duc de Toscane ferait renonciation de ses états en faveur de S. A. R. l'Infant Duc de Parme. Mais ce prince ne les ayant pas acceptés personnellement les transmit à son fils le prince héréditaire de Parme. La France et l'Espagne s'obligèrent de reconnaître et de faire reconnaître le Prince de Parme en qualité de Roi d'Etrurie. Louis I.er

fut proclamé en cette qualité à Florence le 4 août 1801. Il avait épousé Marie Louise Josephine Infante d'Espagne, qui, après la mort de son époux arrivée en 1803, régna en Toscane, en qualité de tutrice et curatrice de son fils unique. Ainsi que les autres contrées de l'Italie, dont nous avons parlé, les derniers évènemens ont rendu la Toscane à ses anciens maîtres.

GOUVERNEMENT DE LUCQUES.

Cette ville de la Toscane, qui fesait partie des domaines de la comtesse Matilde, après sa mort arrivée l'an 1115, se donna une forme de gouvernement républicain, et subit la domination du fameux Uguccione de la Faggiola seigneur de Pise qui s'en était emparé; mais le peuple s'étant soulevé elle secoua le joug, et se soumit à Castruccio Antelminelli en 1316. L'Empereur Louis de Bavière l'ayant enlevée aux enfans de Castruccio lui donna la forme de gouvernement qu'il lui plut, et obligea les Lucquois à lui payer une somme de 150,000 florins. En 1355 Charles IV les assujétit pour le civil et le criminel à la juridiction des Pisans, qui furent chargés de l'exercer au nom de l'Empereur. En 1369 le cardinal légat de Bologne fut déclaré vicaire de Lucques par le même Empereur, et vendit à ses habitans la liberté pour 100,000 florins d'or. En 1400 Paul Guinigi, d'une des premières familles de cette ville, eut l'habileté de s'en faire céder le gouvernement, qu'il exerça avec douceur jusqu'en 1430, époque à laquelle quelques-uns des principaux citoyens chassèrent les Guinigi et rétablirent l'ancien gouvernement, qui dura jusqu'au commencement du XVII.e siècle, et devint ensuite démocratique jusqu'en 1799, sans cependant cesser d'être sous la protection de l'Empereur.

Dans la conquête de l'Italie par les Français sous la conduite du général Bonaparte, leurs troupes occupèrent aussi le pays de Lucques, sur lequel le général Serrurier fit lever une contribution de deux millions de francs, et où il établit un gouvernement militaire. Lors de la seconde guerre entre la France et l'Autriche, la république de Lucques eut le même sort que les autres contrées de l'Italie. Enfin le 24 juin 1505, le gouvernement de ce pays, d'après le vœu des habitans, fut donné à S. A. I. Paschal Baciocchi

prince de Piombino, à condition qu'à sa mort la possession en serait dévolue à la princesse Elise son épouse et sœur de l'Empereur Napoléon.

Marie Louise Josephine, fille de Charles IV Roi d'Espagne, veuve de Louis I.er Roi d'Etrurie, fut investie de ce duché le 21 novembre 1817 d'après le congrès de Vienne, et en prit possession le 7 décembre suivant. Elle est morte à Rome dans le courant de cette année 1824, laissant pour successeur son fils Charles Louis, qui a épousé en 1820 la princesse Marie Thérèse fille de Victor Emmanuel ex-Roi de Sardaigne.

Ancienne constitution de la république de Lucques.

L'ancienne constitution de la république de Lucques était *aristocratique*. L'autorité souveraine résidait dans un sénat composé de cent cinquante patriciens, ayant pour chef suprême un *Gofàloniere* assisté de neuf conseillers appelés *Anziani*, qui se renouvellaient tous les deux mois: ces magistrats étaient logés au palais et entretenus aux frais de l'etat pendant la durée de leurs fonctions. Le grand conseil se changeait tous les deux ans, et l'autorité du *Gonfaloniere* se limitait à proposer seulement au sénat les matières sur lesquelles il avait à delibérer. Il prenait le titre de *Prince de la république*, et jouissait de tous les honneurs de la souveraineté. La justice était administrée par cinq auditeurs, dont un ayant le titre de *Podestà* jugeait les affaires criminelles; mais ses sentences, surtout en cas de peine capitale, avaient besoin d'être sanctionnées par le sénat.

Armes de la république.

La république de Lucques entretenait 500 hommes armés, outre 70 Suisses qu'elle tenait à sa solde pour la garde du *Gonfaloniere* et des *Anziani*. Ses revenus ne s'élevaient pas à plus de vingt mille sequins, et ses dépenses au delà de dix mille. On lui donnait le titre de *Sérénissime république de Lucques*; et ses armoiries étaient divisées en deux bandes, entre lesquelles était écrit en lettres d'or sur un fond d'azur le mot *Libertas*.

La planche 74 représente savoir; au n.° 5 le *Gonfaloniere* de la république en costume de cérémonie; au n.° 6 un sénateur, et au n.° 7 un *Anziano* également en grand costume.

D'après la nouvelle constitution de 1801, le gouvernement fut composé d'un collège ou grand conseil; d'un corps de magistrats, auquel était confié l'exercice du pouvoir exécutif, et d'un conseil d'administration. Le collège, au nombre de 300 citoyens, avait pour attributions la formation des lois, la nomination des membres du pouvoir exé-

cutif, et le choix de tous les officiers du conseil d'administration et des tribunaux. Le pouvoir exécutif était exercé par 12 *Anziani*, dont le président, qui avait le titre de *Gonfaloniere*, représentait le gouvernement dans les négociations avec les autres états. Le conseil d'administration se composait des *Anziani*, et de seize citoyens formant quatre magistratures, entre lesquelles étaient divisés, l'administrations de l'intérieur, celle de la justice, la partie militaire, les travaux publics, et tout ce qui appartenait au système économique.

Nouveau statut constitutionnel. En vertu de la nouvelle *constitution*, le prince de Lucques prit le titre de prince de Lucques et de Piombino, avec la qualification d'*Altesse sérénissime*. D'après le vœu qui avait été exprimé par le *Gonfaloniere* et les *Anziani* de la république, et suivant un décret du 4 juin 1805, confirmé ensuite par le peuple, il était chargé de toute l'administration intérieure et de la correspondance diplomatique. Il nommait les ministres, les conseillers d'état, l'archevêque et tous les autres officiers publics, comme le fesaient par le passé le *Gonfaloniere* et le conseil général. Le sénat était composé de trente-six citoyens, qui devaient avoir trente ans accomplis. Les emplois et les charges publiques ne se donnaient qu'à des gens du pays; mais il pouvait être admis des étrangers dans les tribunaux. Il n'y avait pas de conscription militaire, tout citoyen étant obligé, en cas de besoin, de prendre les armes pour la défense du prince et du pays. A cet effet ils étaient tous inscrits dans des corps de milice, dont le prince avait le commandement général; il en nommait les capitaines, et avait la faculté de mettre ces corps de troupe en réquisition, lorsque la sûreté du pays l'exigeait.

GOUVERNEMENT DU ROYAUME DE SICILE ET DE NAPLES.

Royaume de Sicile et de Naples. LE seul état dont l'existence fût stable au XII.e siècle était le royaume de Sicile. A la mort de l'Empereur Henri en 1197, la Reine Constance son épouse fit venir auprès d'elle en Sicile son *Frédéric II.* fils Frédéric II encore en bas âge, pour lequel elle obtint du Pape Innocent III l'investiture de ce royaume, et qui, au milieu des révoltes, et des guerres funestes dans lesquelles il fut engagé après qu'elle fut morte en 1198, n'en dut la conservation qu'à la protection par-

ticulière de ce Pontife. En 1209 ce prince épousa Constance fille du Roi d'Arragon; et dans les années suivantes il eut à soutenir de nouvelles guerres contre Othon, après la mort duquel il demeura paisible possesseur du trône. « Chez les payens, dit Denina (1), Frédéric II aurait sans doute été un des princes les plus recommandables, en ce qu'on ne lui aurait pas fait un grand crime de son ambition, de la licence de ses mœurs, ni de son peu d'intérêt pour la religion: aussi ne m'étonne-je nullement que certains écrivains, très-indifférens pour ce qui tient à la foi chrétienne, en aient fait un grand héros. Sa politique, sa bravoure, son activité, sa prévoyance, sa sévérité pour l'exécution des arrêts de la justice, jointes à un long règne comme fut le sien, pouvaient suffire pour fonder et agrandir quelqu'autre puissance que ce fût. Mais il ne sut pas assez s'accommoder aux circonstances des tems, ou, pour mieux dire, les circonstances du siècle où il vécut, ne lui permirent pas de retirer de ses qualités réelles la gloire qu'il pouvait en espérer ». Son zèle pour l'étude et pour la propagation des sciences doit néanmoins le faire regarder comme un des plus grands princes de cette époque. Il mourut en Pouille l'an 1250, avec le regret de n'avoir jamais pu soumettre à sa domination les villes de la Lombardie.

Vers la fin de son règne on lui éleva à côté de la *Porte Romaine* à Capoue une statue qui s'y voit encore, laquelle le représente assis, sous des formes au dessus des proportions naturelles, et âgé d'environ quarante ans (2). On trouve une autre image de cet Empereur dans les miniatures du *Traité de Fauconerie* écrit par lui-même, MSS. latin du XIII.e siècle. Du-Cange, pour donner une idée du costume impérial, nous fait, dans son *Glossaire* (3) la description de cette figure en ces termes: *Icon ejusdem Imperatoris sedentis, cum paludamento togae superinjecto, dextra sceptrum liliatum tenentis; super togam vero pendet a collo fascia latior gemmis et lapillis distincta ad pedes, quae baltheo quodam, ejusdem ferme latitudinis, circa pectus constringitur quem fasciam pectoralem, seu* Στηθοδεσμον *possumus appellare; ut est in vett. glossis.* Toutes les autres miniatures représentent des choses relatives à la nourriture, à l'éducation et à l'usage du faucon à la chasse. (4)

(1) *Rivoluzioni d'Italia*, Tom. II. pag. 191.
(2) V. d'Agincourt. *Sculpture.*
(3) *Dissertation I.* pag. 9.
(4) V. D'Agincourt. *Peinture.*

Conrad et Manfredi.

Après la mort de Frédéric II, Conrad son fils, qu'il avait déjà fait élire Roi d'Allemagne, passa en Italie en 1251, pour défendre le royaume de Sicile, dont plusieurs villes s'étaient soulevées contre lui. Manfredi, fils naturel de Frédéric, et prince doué de qualités peu communes, qui gouvernait ces provinces au nom de son frère Conrad, sut empêcher adroitement les progrès du soulèvement. Conrad s'y étant transporté ramena presque tout le royaume sous son obéissance; mais l'autorité et la faveur dont jouissait Manfredi lui ayant causé de l'ombrage, il le priva pour ainsi dire de toute autorité, sans cependant que Manfredi en montrât aucun ressentiment. Conrad mourut en 1254 à la fleur de ses ans, laissant la succession de son royaume à Corradin, enfant qui n'avait encore que deux mois; et l'année suivante mourut aussi le Pape Innocent IV, qui avait fait d'inutiles efforts pour en dépouiller Conrad. Manfredi, à la sollicitation des grands, prit la régence du royaume et la tutelle de Corradin, et en peu d'années il lui soumit toute les provinces et les villes en deçà et au delà du Phare. En 1258 le bruit ayant été répandu, par erreur ou à dessein, que Corradin était mort en Allemagne où on l'avait emmené, il se fit couronner Roi de Sicile, et donna, peu d'années après, sa fille Constance en mariage à Pierre fils de Jacques Roi d'Arragon.

Les Anjouins Rois de Sicile.

La cour de Rome ayant refusé de reconnaître Manfredi en cette qualité, Urbain IV, à défaut de moyens pour l'en priver, offrit la possession de ce royaume à Charles d'Anjou frère de Louis IX Roi de France, lequel étant entré en Italie avec une armée en 1265, et après avoir été couronné à Rome Roi de Sicile par Clément IV, marcha contre Manfredi qui fut tué dans une bataille. Charles ne tarda pas à se rendre maître de tout le royaume; et s'étant déclaré contre le parti des Gibelins en Toscane, il fut proclamé pour dix ans seigneur de la république de Florence; il soumit en outre plusieurs autres provinces, et il pouvait se dire en quelque sorte souverain de toute l'Italie. Mais les Siciliens fatigués du joug de leurs nouveaux maîtres, implorèrent les secours de Pierre, Roi d'Arragon, qu'ils savaient avoir droit à ce royaume du côté de la Reine Constance sa femme et fille du Roi Manfredi. Et en effet, après avoir massacré les Français qui se trouvaient à Palerme et à Messine, massacre signalé dans l'histoire sous le nom de *Vêpres Siciliennes*, ils se virent aussitôt appuyés d'une armée considérable d'Arragonais, qui, malgré les efforts de Charles, s'empara

1

5

CERNITE·ROBERTVM REGEM VIRTVTE REFERTVM

2

3

4

Sala fece

de toute la Sicile, et d'une grande partie de la Calabre. Ce monarque ne survécut pas long-tems à ces revers; il mourut l'an 1285, laissant la couronne à son fils Charles II qui était prisonnier en Sicile, d'où il fut transféré la même année en Catalogne. On voit encore dans le *Palazzo senatoriale* du capitole à Rome une statue de Charles d'Anjou, érigée à ce prince à l'occasion de sa nomination à la dignité de sénateur de Rome par le Pape Clément IV, qui voulait par là affermir son autorité en Italie. Voyez la figure sous le n.° 1 de la planche 75. Pour honorer en lui la mémoire de leur sénateur, les Romains lui érigèrent cette statue, qui, quoique exécutée à Rome, et postérieure de quelque tems à celle de Frédéric II, lui est peut-être inférieure sous le rapport de l'art. Les ornemens royaux dont le monarque est paré indiquent qu'il avait déjà reçu, aux conditions convenues, l'investiture du royaume de Naples.

Quoique détenu en Catalogne, Charles II fut reconnu Roi de Pouille, et Robert Comte d'Artois nommé régent du royaume. L'année suivante, Jacques, fils du Roi Pierre, fut couronné Roi de Sicile à Palerme. Ayant enfin recouvré sa liberté en 1288, le Roi Charles vint à Naples, et conserva ce royaume jusqu'à sa mort, qui arriva en 1309. On voit la statue de ce prince dans le monastère des Religieuses *della Madonna di Nazareth* fondé par lui à Aix en Provence: voy. la fig. 2 de la même planche.

Jacques Roi de Sicile et ensuite d'Arragon s'était déjà déterminé en 1295 à céder à Charles toute cette île, ainsi que les autres provinces dont il s'était emparé. Mais les Siciliens craignant de rétomber sous la puissance des Français, engagèrent Frédéric frère du Roi Jacques à venir prendre possession de ce royaume. Ce prince se rendit bientôt à leurs instances; et s'étant fait couronner à Palerme, il sut se maintenir dans son nouvel état en dépit du Roi Charles et même du Roi d'Arragon son frère, jusqu'à la paix conclue entr'eux en 1302, et à laquelle il fut mis pour condition, que le Roi Frédéric aurait la Sicile seule, et qu'après sa mort cette île passerait à Charles ou à ses descendans.

Gouvernement de Robert Roi de Naples.

Robert, Roi de Naples, succéda en effet en 1309 à Charles II son père, et conserva ce royaume jusqu'en 1343. Mais il étendit bien au delà les limites de sa puissance; car, outre la Provence dont il était souverain, il fut encore pendant quelque tems seigneur d'une grande partie de la Romagne, de Florence, de Lucques, de

Ferrare, de Pavie, d'Alexandrie, de Bergame, de Brescia, de Gênes, d'Asti et de plusieurs autres villes du Piémont. Il chercha encore plusieurs fois à recouvrer le royaume de Sicile, où regnait alors Fréderic III d'Arragon, qui sut s'y soutenir contre toutes les attaques, jusqu'à ce qu'étant mort en 1337, il laissa cette île à son fils Pierre II, qui y régna jusqu'en 1342. A part l'ambition qu'il eut d'étendre sa puissance sur toute l'Italie, et l'avarice dont il a été taxé dans ses derniers années, Robert fut un des princes les plus sages qui aient monté sur le trône, et l'on vit réunies en lui toutes les qualités propres à rendre le nom d'un souverain cher à ses sujets, et à le faire respecter des étrangers et révérer de la postérité. Il se montra le généreux protecteur des sciences et des arts, et à sa mort la splendeur de cette cour sembla s'éclipser entièrement.

Un des monumens les plus remarquables concernant les princes de la maison d'Aujou est celui qu'on voit représenté sous le n.° 3 de la planche ci-dessus. C'est une partie du mausolée du Roi Robert, qui se trouve dans l'église du monastère de Sainte Claire à Naples, lequel fut bâti par ce Monarque et par Sanche d'Arragon sa seconde femme, et dont la construction dura depuis 1310 jusqu'en 1328. Le Roi est représenté sur le monument, assis et revêtu des habits royaux, la couronne en tête et le sceptre en main (1). La fig. 4 de la même planche nous offre l'image de la Reine son épouse assise sur le trône: cette image est prise du bas-relief dont est décoré le tombeau de cette Reine, qui se voit dans l'église de *Santa Maria della Croce* à Naples. Elle est ici représentée recevant les hommages des religieuses d'un monastère de ce nom, qui fut fondé par elle et par Robert son époux en 1328.

Règne de Jeanne.

Charles, Duc de Calabre et fils de Robert, mais mort avant son père, avait laissé deux filles, dont la première appelée Jeanne, et mariée avec André frère de Louis Roi de Hongrie, succéda à Robert. Nous nous dispenserons d'entretenir ici nos lecteurs des vicissitudes si connues dont son long régne fut troublé, des maris qu'elle épousa, de ses guerres contre Louis Roi de Sicile, et ensuite contre Frédéric IV son frère, qu'elle força en 1372 à se déclarer son tributaire, ni de sa fin tragique arrivée en 1382,

(1) On peut en lire une description détaillée dans l'ouvrage de Bernard de Dominici intitulé: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napolitani*. Naples, 1742, 3 vol. in 4.° Tom. I. pag. 55.

lorsque Charles de Durazzo, à qui Urbain VI avait conféré le royaume de Naples qu'il avait enlevé à Jeanne, et entre les mains duquel elle était tombée, la fit périr. Charles ne posséda pas longtems ce royaume, ayant été tué en Hongrie peu de jours après avoir obtenu la couronne de cet état, qu'il était allé reclamer en 1386. Ladislas son fils lui succéda dans le royaume de Naples, qu'il défendit avec succès contre Louis Duc d'Anjou, auquel l'antipape Clement VII en avait donné la couronne en 1390; mais qui, au bout de neuf ans, fut obligé de s'en retourner dans son royaume, tandis que régnaient en Sicile Marie fille du dernier Roi Frédéric IV, et Martin d'Arragon qu'elle avait épousé.

Charles de Durazzo.

Ladislas.

Ladislas fut un prince sage et belliqueux, mais prêt à tout sacrifier à la passion de régner; il se déclara souvent en faveur des Antipapes, prit leur défense et ne cessa d'inquiéter Rome, où il entra plusieurs fois en vainqueur. Mort en 1414, Jeanne II sa sœur et veuve de Guillaume fils de Léopold III Duc d'Autriche, fut appelée à lui succéder. Elle choisit pour époux Jacques comte des Marches, du sang royal de la maison de France, qui, après avoir pris le titre de Roi, commença à vouloir régner seul, et se vit ensuite, par l'effet du mécontentement qu'en ressentirent ses sujets ainsi que la Reine, obligé d'abdiquer le titre de Roi et de s'enfuir en France en 1419. La maison d'Anjou, ayant, dans ces entrefaites, fait revivre ses droits sur le royaume de Naples, le Duc Louis III vint en Italie pour en tenter la conquête. Jeanne ne crut pouvoir mieux contrarier ce dessein, qu'en lui opposant un puissant adversaire dans la personne d'Alphonse Roi d'Arragon, de Sardaigne et de Sicile qu'elle adopta pour fils. Et en effet, Alphonse soumit en peu de tems presque tout le royaume, et força Louis à en sortir et à se retirer à Rome. Mais ayant voulu, à l'exemple de Jacques, s'emparer de toute l'autorité à l'exclusion de la Reine Jeanne, cette princesse annulla en 1423 l'acte d'adoption qu'elle avait fait en sa faveur, et adopta à sa place le même Louis, contre lequel elle avait été jusqu'alors en querelle. Les deux rivaux firent de ce royaume le théâtre d'une nouvelle guerre, dans laquelle Alphonse eut d'abord le dessous, et fut obligé plusieurs fois de sortir de cet état. Le Roi Louis étant mort en 1434, et Jeanne l'année suivante, Réné frère du Roi défunt lui succéda au trône. Alphonse s'étant mis en marche contre ce royaume avec de nouvelles forces, il fut battu par les Génois, que Réné avait appelés

Jeanne II sa sœur.

Alphonse Roi d'Arragon, et Louis III.

Réné frère du Roi.

à son secours, fait prisonnier et remis au pouvoir de Philippe Marie Duc de Milan; mais Alphonse sut se conduire si habilement avec ce Duc, qu'il en obtint bientôt la liberté, et ayant tenté de nouveau la conquête de ce royaume, il parvint enfin à s'en rendre entièrement le maître en 1442: ce qui obligea Réné à s'en retourner en France.

Alphonse d'Arragon Roi de Naples.

Nous ne parlerons point ici des guerres continuelles où s'engagea Alphonse, tantôt contre les uns, tantôt contre les autres, et particulièrement contre les Gênois, qui surent néanmoins se défendre contre un ennemi aussi redoutable, et dont la mort les délivra en 1458, précisément dans le tems où il était le plus animé contr'eux. Alphonse fut un prince vaillant, sage et prévoyant, et en même tems grand protecteur des gens de lettres; mais qui ne se rendit pas moins odieux aux étrangers qu'à ses propres sujets par la dépravation de ses mœurs, par son ambition démesurée, et par les impôts dont il surchargea ses peuples.

La mémoire de l'entrée triomphale qu'il fit à Naples en 1443 a été consacrée dans un bel arc de triomphe, que la ville lui fit élever en 1445 à *Castel nuovo*. Beaucoup de gens croient que la construction de cet arc est l'ouvrage de Pierre Martino architecte et sculpteur célèbre de Milan, et qu'en récompense, cet artiste fut créé chevalier par le Roi Alphonse. Vasari, dans ses *Vite dei Pittori* etc. n'est cependant pas de cet avis, et il attribue à Julien de *Majano* l'érection de l'arc, ainsi que les sculptures dont il est décoré. Pour nous, nous pensons que l'architecture et l'exécution de l'arc appartiennent au premier, et les sculptures au second. Quelle que soit au reste la solution de cette question, qui importe peu à notre objet, nous dirons que ce monument est également précieux pour l'histoire de l'art et pour celle du costume, attendu qu'il est le seul en ce genre qui nous reste de cette époque. Nous avons retracé à la planche 76 un des ornemens les plus magnifiques de la façade de cet arc; c'est un relief saillant, qui représente l'entrée du Roi Alphonse à Naples, et dans lequel on retrouve une image fidèle du costume du tems. Nous avons placé au dessous de ce relief le portrait d'Alphonse, copié d'après un tableau fait peut-être par Antonello de Messine, qui se trouvait à la cour de ce prince. Il est représenté armé de toutes pièces: son casque est posé sur une table, et à côté de lui on voit sa couronne sur le livre des *Commentaires de César*, dont il fesait son étude favorite.





Alphonse nomma son successeur à la couronne de Naples Ferdinand son fils naturel, mais qu'il avait déjà légitimé; et Jean, frère du premier, eut la Sicile, l'Arragon et la Sardaigne. Le règne de Ferdinand fut long et orageux; mais après l'an 1494, son royaume fut le théâtre de troubles bien plus considérables. *Ferdinand.*

Louis le Moro Duc de Milan nourrissait un violent ressentiment contre Ferdinand, pour les instances que lui avait faites ce prince de mettre Jean Galéas Marie en possession de ce duché dont il était l'héritier; et pour s'en venger, il engagea Charles VIII Roi de France à venir faire la conquête du royaume de Naples. Flatté de cette proposition, le monarque Français entra en 1494 avec une nombreuse armée en Italie, qu'il parcourut en vainqueur; ses succès en imposérent tellement à Alphonse II, qui, dans ces entrefaites, avait succédé à son père Ferdinand, que se voyant haï de ses sujets à cause de ses cruautés, et persuadé qu'ils défendraient avec plus de fidélité son fils Ferdinand, crut à propos de lui abdiquer la couronne, comme cela eut lieu en effet vers le commencement de la même année. Charles n'eut pas de peine à pénétrer dans le royaume de Naples, qu'il soumit en peu de tems presqu'entièrement; et ce ne fut même qu'avec beaucoup de peine, que l'infortuné Roi Ferdinand parvint à se sauver dans le fort d'Ischia. Les succès rapides de l'armée Française réveillèrent, non sans raison, dans les princes Italiens la crainte de voir la conquête de toute l'Italie suivre bientôt celle du royaume de Naples. Alarmé plus que personne de cette crainte, Louis le Moro ourdit avec d'autres princes d'Italie une ligue puissante contre le Roi Charles, qui, à cette nouvelle, abandonna précipitamment le royaume de Naples; et, après avoir traversé, non sans danger toute l'Italie, rentra en France en 1495; de sorte qu'en peu de tems Ferdinand, aidé particulièrement de Ferdinand le Catholique Roi d'Arragon et de Sicile, et son proche parent, se vit de nouveau en possession de presque tout son royaume. Mais la mort l'ayant surpris en 1496 au milieu de ses prospérités, le trône passa à Frédéric son oncle paternel. *Alphonse II et Ferdinand, son fils.* *Frédéric.*

Charles couvait dans son cœur le desir de rentrer promptement dans le royaume qu'il avait perdu, et de se venger du Moro; mais atteint d'une maladie dont il mourut en 1498, il laissa son royaume et l'exécution de ses desseins au Duc d'Orleans son cousin, connu depuis sous le nom de Louis XII. Le nouveau monarque étant entré en Italie avec une puissante armée s'empara aussitôt des états

de Louis le Moro, d'où il passa dans le royaume de Naples qu'il occupa ; et le malheureux Ferdinand abandonné des siens, et, ce qui lui fut encore plus sensible, du Roi même d'Arragon, qui, au lieu de le secourir, s'allia avec les Français pour partager ses dépouilles, fut contraint de se retirer en France, où il mourut l'an 1504.

Royaume de Naples occupé par les Français.

Mais il était bien difficile que les deux nations qui commandaient dans le royaume de Naples pussent long-tems s'accorder entr'elles. Aussi ne tardèrent-elles pas à se déclarer de nouveau la guerre ; et bientôt les Français durent abandonner encore ce royaume, qu'ils évacuèrent entièrement en 1504, à l'exception de quelques places seulement. Charles-Quint ayant succédé à Ferdinand sur le trône d'Espagne entra de même en possession de celui de Naples, qui passa ensuite sous la domination Espagnole. François I.er tenta une autre fois, mais envain, la conquête de ce dernier état; et l'entreprise faite depuis contre ce royaume par le Duc de Guise par ordre de Henri II en 1557, ne fut pas plus heureuse. La fameuse émeute de Naples suscitée en 1647 par Massaniello, et vainement soutenue par le Duc de Guise, qui était accouru de Rome pour chercher l'occasion de s'élever au milieu de ces troubles; la révolte arrivée la même année à Palerme, et l'autre encore plus grave qui éclata à Messine en 1674, et à la suite de laquelle cette ville fut soumise pendant quatre ans à la domination de Louis XIV, n'aboutirent les unes et les autres qu'à causer la perte de ceux qui en avaient été les auteurs, et à envelopper dans les mêmes disgrâces les vrais coupables ainsi que les citoyens qui ne l'étaient pas.

Il passe sous la domination de l'Espagne.

L'extinction de la branche Espagnole de la maison d'Autriche arrivée en 1700, ouvrit un nouveau champ aux prétentions des princes étrangers; et la grande question survenue pour la succession de Charles II changea entièrement le systême politique de l'Italie. Naples eut d'abord pour Roi Philippe Duc d'Anjou; mais en 1706 ce prince en fut chassé par les Autrichiens, et la possession de ce royaume fut confirmée à l'Empereur Charles VI par le traité de paix d'Utrect, qui fut conclu en 1715.

Elisabeth Farnèse, mariée en secondes noces à Philippe V Roi d'Espagne, désirant ardemment avoir un royaume pour son fils D. Carlos, engagea le Roi son mari à déclarer la guerre à l'Empereur: l'Infant s'empara en effet du royaume de Naples, qu'il conserva sous le titre de Roi des deux Siciles. Après la mort de Fer-

dinand VI Roi d'Espagne, son frère D. Carlos lui succéda au trône, et en 1759 il laissa le royaume de Naples à Ferdinand IV son troisième fils, qui monta sur le trône le 5 octobre de la même année, et se maria en 1768 avec Marie Caroline Louise de Lorraine Archiduchesse d'Autriche.

La révolution ayant éclaté en France, S. M. Sicilienne entra dans la coalition que formèrent contre ce royaume divers potentats de l'Europe; mais la conquête de la Lombardie par les troupes Françaises détermina ce monarque à conclure le 10 octobre 1796 un traité de paix, qui fut de peu de durée: car le gouvernement Français ayant déclaré la guerre au Roi de Naples le 27 novembre de l'an 1799, ses troupes entrèrent dans la capitale de cet état, qui fut érigé en république: système qui dura jusqu'à l'invasion des armées Austro-Russes, qui obligèrent les Français à évacuer ce pays. Après la victoire remportée à Marengo par le général Bonaparte, la cour de Naples demanda de nouveau la paix, qui lui fut accordée en vertu d'un traité de paix conclu à Florence le 28 avril 1801. Les hostilités ayant recommencé en 1805, Napoléon, alors Empereur des Français, déclara par une proclamation du 27 décembre de la même année, que la dynastie de Naples avait cessé de régner. Joseph Napoléon son frère entra dans cette capitale le 15 fevrier 1806, et le 30 mars fut proclamé Roi de Naples et de Sicile, avec déclaration que la couronne était héréditaire dans ses descendans mâles, légitimes et naturels. Le Roi Joseph étant passé sur le trône d'Espagne le 6 juin 1808, Joachim Murat, grand amiral de France, fut nommé le 15 juillet de la même année Roi des deux Siciles sous le nom de Joachim Napoléon, comme ayant épousé le 20 janvier de l'an 1800 Marie *Annunziata* Caroline, une des sœurs de l'Empereur Napoléon. Les derniers évènemens ont rendu ce royaume à ses anciens maîtres.

L'origine de l'investiture, que les Rois de Naples recevaient du Pape, remontait jusqu'à la moitié du XI.e siècle. Les princes Normans lorsqu'ils possédaient cet état, pour n'avoir plus rien à craindre des Empereurs d'orient et d'occident, se soumirent volontairement au Saint Siège en qualité de vassaux; et c'est de là qu'est venu l'usage où étaient depuis eux les Rois de Naples, d'envoyer tous les ans au Pape une haquenée avec une bourse de 6,000 ducats. Mais, dans les dernières années du pontificat de Pie VI, Ferdinand IV crut pouvoir se dispenser de satisfaire à cette obligation, et

le Saint Père se contenta d'en faire tous les ans dans l'église de S.t Pierre, et la veille de la fête des S.ts Apôtres S.t Pierre et S.t Paul une publique et solennelle protestation.

Les armes du Roi de Naples sont trois fleurs de lys d'or sur un champ d'azur avec un lambel de cinq pointes en or.

L'ordre de Saint Janvier fut institué l'an 1738 par D. Carlos étant encore Roi de Naples. Le nombre des cavaliers ne peut y être de plus de trente, et le Roi en est le grand maître. Ces chevaliers ont pour enseigne l'image du protecteur de l'ordre, qu'ils portent suspendue à un ruban ondé, couleur de chair, et placé en sautoir de droite à gauche. Ils portent en outre à gauche sur la poitrine une croix brodée en argent. Il faut, pour être admis dans cet ordre, faire preuve de 400 ans de noblesse, et les membres prennent le titre d'*Excellence.*

MILICE.

Nous avons vu que rien de ce qui tenait à l'art militaire, non plus que l'usage des machines de guerre avant l'invention de l'artillerie, n'était inconnu aux Italiens, et il est également certain que les troupes Italiennes s'étaient rendues recommendables en divers pays étrangers: car, dans la fameuse guerre contre les Français et les Flamands, qui se termina en 1304 par la médiation d'Amédée Vicomte de Savoie, les cavaliers et les fantassins de la Lombardie, de la Toscane et de la Romagne, ainsi que les arbalétriers et les galères Génoises, firent la meilleure contenance. L'histoire fait mention des troupes à pied et à cheval de la Lombardie bien plus souvent que de celles d'aucun autre pays de l'Italie, excepté pourtant les arbalétriers Génois, qui furent toujours en grande réputation; et comme la plus grande partie de cette province était sujette à des princes, on est fondé à croire que l'art militaire avait fait plus de progrès dans les pays ainsi gouvernés, que dans les républiques. Comme les Lombards étaient appelés au service militaire plus souvent que ne l'étaient les citoyens dans les républiques, soit pour des guerres extérieures, soit au sujet de quelques fiefs, soit comme soldats stipendiés par les villes, soit enfin comme capitaines ou protecteurs de quelques-unes de ces mêmes villes, il est naturel de croire qu'ils étaient obligés pour cette raison de tenir sur pied

un plus grand nombre de cavaliers, qui fesaient alors le nerf de leur armée, et que par conséquent leurs troupes étaient plus exercées et mieux disciplinées.

Dans les villes qui avaient recouvré leur liberté, tous les citoyens en état de porter les armes marchaient à la guerre. Ne s'agissait-il que du siège de quelque château? Il ne s'y rendait qu'un des *Quartieri*, c'est-à-dire une partie déterminée de la population, et cela à tour de rôle entr'eux. Dans les premiers tems qui suivirent la paix de Constance, il ne se fesait pas de guerre, qu'elle ne fût précédée d'un cartel. La campagne s'ouvrait ordinairement au printems. On relâchait le plus souvent les prisonniers après leur avoir ôté leurs armes et leur cheval. Au XIV.e siècle, et peut-être même dès le précédent, on commença à exiger des soldats ainsi renvoyés, le serment de ne point porter les armes contre le vainqueur pendant un tems convenu. Dans les batailles rangées l'attaque commençait par les plus braves cavaliers, qui étaient chargés de rompre la première ligne, et que Jean et Mathieu Villani désigne sous le nom de *feditori* : on les appela aussi *prodi*, du mot grec *protos*, qui signifie premier, ou du latin *probus*, c'est-à-dire courageux, vaillant; et l'on nomma *codardi*, *lâches*, les soldats timides, soit parce qu'ils restaient toujours en arrière, soit par une sorte de ressemblance avec les chiens peureux, qui serrent la queue entre les jambes.

Au commencement du XIV.e siècle les villes prenaient des compagnies de soldats à leur service pour un tems déterminé: ces troupes étaient le plus souvent de cavalerie, et s'appelaient *cavalcate*. Il y en avait aussi à pied, parmi lesquelles il est fait mention des arbalétriers, des *pavesarii*, des sapeurs et autres gens d'armes. Les *milites* étaient probablement des soldats à cheval; les autres s'appelaient *exercitales*, et les *terliatores* étaient, à ce qu'il semble, les valets de l'armée. Dans les statuts de Ferrare de l'an 1264 il est expressément fait mention des piétons ou fantassins (1), et il

(1) On y lit: *Juramentum omnium civium Ferrariensium Domino Marchioni Obizoni . : . . Et ad manu tenendum Civitatem Ferrariae, et Districtum, et ipsius Domini Marchionis honores, et jurisdictionem consuetam, et operam bona fide dabo per Milites, Pedites, Balistrerios, et Navigium ad totam ipsius Domini Marchionis voluntatem etc.*

est également parlé, dans d'autres documens de la même époque, de soldats à deux et trois chevaux. On entend par ces derniers l'*homme à cheval* ou cavalier, qui devait avoir un cheval assez vigoureux pour le porter tout armé, et être suivi d'un ou de deux écuyers aussi à cheval pour porter son bouclier et sa lance, lesquels combattaient aussi dans l'occasion, non compris un valet pour leur service (1).

Les cavaliers portaient une *panciera*, cuirasse, appelée aussi *cassetto*, des *gambiers*, un gorgerin, des gants en fer, un chapeau désigné dans certains écrits sous le nom de *cappelina* aussi en fer, un casque, la lance, le bouclier, l'épée ou l'esponton, et le couteau. Ils avaient en outre une bonne selle, et une *cervelliera* qui était une sorte d'ustensile en fer adapté sous le casque pour préserver la tête. Il est parlé dans certains actes de la jaque de maille, de la *bacinella* ou chapeau de fer, du *tallavaccio* qui était une bonne targe, et d'un couteau tranchant. La *cervelliera* passe pour être une invention de Michel Scoto, célèbre astrologue qui vivait vers le milieu du XIII.ᵉ siècle.

Les chevaliers, hors même les cas où ils devaient combattre, fesaient porter leur bouclier, leur lance et peut-être même leur casque par leurs écuyers, et ils montaient des chevaux de grande taille et robustes, qui étaient couverts aussi d'une maille de fer. Ces chevaux s'appelaient *dextriers*, et Jean Villani dit que c'étaient *de gros et grands chevaux*. Ceux des chevaliers étaient d'une taille inférieure et se nommaient *roncins*. Il y avait aussi les palefrois, d'où est venu le mot Italien *palafreno*, dont on se servait pour d'autres usages. On donna au cheval de bataille à l'usage des chevaliers le nom de *dextrier*, parce qu'un écuyer le conduisait de la main droite au chevalier, au moment où celui-ci devait s'en

(1) Il fut stipulé dans un acte de ligue des habitans de Brescia fait en 1252 : *ut de quadringentis Militibus quilibet ipsorum habere debeat tres equos, inter quos unum bonum et idoneum equum armigerum habere debeat et coopertum. Et alii ducenti duos equos pro quolibet habere debeant, inter quos unus bonus armigerus debeat esse equus.* Il est dit dans les *Annales* de Gênes de Cattara à l'an 1225, que le *Podestà* de cette ville envoya au secours des habitans d'Asti *Milites trecentos optime armatos, quemlibet cum Saumerio* (ou *Saumario*) *et duobus scutiferis. Saumerio*, c'est à dire un âne pour porter le bagage, d'où est venu le mot Italien *Somaro*.

servir pour le combat. En voyage il montait les *palefrois*, pour que le cheval de guerre fût toujours frais.

Nos compatriotes seront sans doute flattés d'apprendre, qu'outre le grand nombre d'objets manufacturés et recherchés à l'étranger qui se fabriquaient à Milan, on y fesait aussi, au dire de Fiamma, qui vivait au XIV.e siècle, *des casques*, *des cuirasses* et toutes les armures en fer, *speculorum claritatem excedentes. Soli enim fabri loricarum sunt plures centum exceptis innumerabilibus subjectis operariis*; et ces nombreuses fabriques, ajoute le même auteur, fournissaient de ces armures non seulement à toute l'Italie, mais même aux Sarrasins et aux Tartares. Cette fabrication, dont la matière se tirait des montagnes voisines, se conserva long-tems à Milan: et dans un extrait des livres de la gabelle fait en l'an 1580 à l'occasion du cens par Barnaba Pigliasco agent des comptes pour l'impôt, on trouve qu'il fut envoyé à l'étranger 100 armures de cheval à 55. liv. 10 l'une, qui fesaient 5,550 liv., et 390 armures de fantassins à 33. liv. 15 l'une, formant la somme de 13,162. liv. 10. Fiamma nous apprend encore que nos races de chevaux étaient d'une grande taille, et par conséquent propres à porter, comme cela se pratiquait alors, des hommes tout couverts de fer, et des harnais de même métal pour les mettre eux-mêmes à l'abri des blessures.

Parmi diverses armures en fer du moyen âge qu'on voit dans l'atelier de M.r Pelagio Palagi, peintre distingué de cette ville, il y a de grosses plaques de fer, qui servaient à couvrir la tête et le cou des chevaux, et qui ont été probablement faites à Milan.

Nous avons déjà parlé dans la première partie du costume des Italiens, de l'usage du *carroccio* de guerre, introduit après l'an mille par Eribert un de nos archevêques, et abandonné dans le XIV.e siècle; ainsi que des tours construites de distance en distance sur les murs des villes, et des forteresses; des tours mobiles pour les sièges; des béliers, des tortues et autres machines pour battre en brèche et renverser les remparts. Les Italiens emprruntèrent des Arabes l'usage des grilles en fer suspendues par des cordes au dessus des portes des forteresses ou des villes, et qu'on laissait tomber au besoin, lorsque ces portes venaient à être occupées par l'ennemi. On trouve dans l'*Histoire des Chartreux*, liv. VI chap. 5 l'an 1337. *Calata portae levatura*, *seu Saracinesca*; et dans le VII.e livre chap. 16 *Quidam*

intraverunt Civitatem, sed propter portam civitatis, quae erat levatura, non fuerunt ausi entrare successive. Il est dit encore dans un autre manuscrit : *sed propter Saracinescas portas trabibus inhaerentes.*

Changement dans l'art de la guerre depuis l'invention de la poudre.

Mais l'invention de la poudre, des bombardes, des fusils et autres armes à feu a opéré, dans ces derniers siècles, de grands changemens dans l'art de la guerre. On croit que la découverte de cette poudre fut faite par hazard après l'an 1300; néanmoins ces changemens se réduisirent à peu de chose pendant une grande partie du XIVe siècle : car l'usage du canon ne fut connu que quelque tems après, et ne passa que successivement chez les autres peuples de l'Europe. L'opinion générale est, que le premier essai des bombardes ou du canon se fit dans la guerre de Chioza, entre les Vénitiens et les Génois en 1378 et les deux années suivantes. Muratori croit que l'usage en fut connu long-tems auparavant (1). Ce qu'il y a de certain, c'est qu'à la fameuse bataille de Crécy en France, les Anglais se servirent de bombardes, *qui lançaient de petites boules de fer avec du feu, pour épouvanter les chevaux des Français*, comme l'écrit Jean Villani au chap. 65 du XIIe livre de son Histoire; et dans le chapitre suivant cet écrivain dit encore : *Sans les coups des bombardes qui fesaient un bruit si terrible, qu'on eût dit que c'était Dieu même qui tonnait et qui écrasait de sa foudre les hommes et les chevaux* : ce qui ne peut s'entendre que du canon. Mais voici un passage de Pétrarque, qui a fixé l'attention de Muratori, et peut servir à décider la question. Ce passage est pris d'un de ses *dialogues* intitulé, *De Machinis et Balistis* (2) : *G. Habeo Machinas et Balistas. R. Mirum, nisi et glandes aeneas, quae flammis injectis horrisono sono jaciuntur. Non erat satis de coelo tonantis ira Dei immortalis, nisi homuncio (o crudelitas juncta superbiae) de terra etiam tonuisset. Non imitabile fulmen, ut Maro ait, humana rabies imitata est; et quod e nubibus mitti solet, igneo quidem, sed tartareo mittitur instrumento. Quod ab Archimede inven um quidam putant eo tempore, quo Marcellus Syracusas obsidebat. Verum ille hoc, ut suorum civium libertatem tueretur, excogitavit, patriaeque excidium vel averteret, vel differret : quo vos ut liberos populos vel jugo vel excidio prematis, utimini. Erat haec pestis nuper rara, ut cum ingenti miraculo cerneretur. Nunc, ut*

Quand l'usage en fut connu.

(1) V. *Antichità Italiane.* Dissertazione XXVI.
(2) V. Lib. I. *De Remed. utriusque Fort.* Dialogue 99.

rerum pessimarum dociles sunt animi, ita communis est, ut quodlibet genus armorum. Il est à remarquer que ce traité fut envoyé par Plutarque même à Azzo de Correggio prince de Parme. Or ce prince cessa d'avoir la seigneurie de cette ville en 1344 par la vente qu'il en fit à Obizzo marquis d'Este. Ainsi l'usage du canon était donc connu en Italie avant cette époque (1). On trouve en outre cet autre passage dans la *Chronique* de Trévise à l'an 1376 par André Redusio: *Illa hora Bombardella parva, quae prima fuit visa et audita in partibus Italiae, conducta per gentes Venetorum, casu percussit Rizolinum de Azonibus nobilem Tarvisinum cum debilitatione brachii.* Mais le même auteur avait déjà dit à l'an 1373, que François de Carrara avait fait usage des bombardes contre les Vénitiens; ensorte qu'il paraitrait que, dans la guerre de Chioza, on se servit bien de *bombardelle*, mais non des bombardes proprement dites. On voit même dans la *Storia di Siena* par François Tommasi, que les fusils n'étaient pas inconnus en Toscane dès l'an 1432, d'après ces paroles: *habebat et milites quingentos ad sui custodiam, scloppos (id genus armorum vocant, invisum apud nos antea) deferentes, totidemque Hungaros equites arcum gestantes.* Il parait de même qu'on regarda comme une chose nouvelle les fusils dont étaient armés les jeunes gens de Milan, dans la sortie qu'ils firent, quoique sans succès, contre François Sforza.

Macchiavelli, dans son *Art de la guerre*, liv. II., parle ainsi des armes en usage parmi les troupes. « Il y a parmi elles des fusiliers, qui, par l'explosion du feu, font ce que fesaient anciennement les frondeurs et les arbalétriers „; et, traitant des exercices militaires dans le même livre, il recommande « d'exercer les soldats au tir de l'arbalète et de l'arc, à quoi je joindrais, dit-il encore, le fusil, arme nouvelle, comme vous le savez, et nécessaire „: dans un autre endroit il ajoute: « je voudrais que les chevaux légers fussent tous des arbalétriers, et que parmi eux il y

(1) Les historiens de l'Espagne s'accordent tous à dire, que c'est aux Arabes qu'est due l'invention de l'artillerie, d'après l'opinion généralement répandue, qu'au siége d'Algésiras, qui eut lieu au mois d'août de l'an 1342, ils incendièrent avec leur artillerie les tentes et les enseignes du Roi Don Alonzo, environ 400 ans avant la bataille de Crecy, et peu d'années avant la guerre entre les Génois et les Vénitiens, si pourtant cet effet ne doit pas être attribué au *feu grégeois*, qui ne devait pas être inconnu aux Arabes, plutôt qu'à la poudre à canon.

eût quelques fusiliers, qui, quoique de peu d'utilité dans les autres opérations de guerre, ne laissent pas de servir à propos pour effrayer les paysans, et les débusquer de quelque poste gardé par eux, un seul homme pouvant leur en imposer avec cette arme plus que cent autres hommes avec des armes différentes „.

Il est aisé de voir, d'après ce que nous venons de dire, qu'au XIVe siècle il s'était fait peu de changemens dans l'armure, surtout dans celle des chevaliers. Plusieurs de ces derniers, outre la lance et l'épée, portaient la masse; mais l'infanterie continua à faire usage de l'épée, du dard, des flèches, de la hâche, de la fronde, du poignard et du bouclier. On lançait le dard et le javelot, et l'on en fesait peut-être de même de la javeline ou demi-pique, dont il est quelquefois fait mention avec le mousquet; mais cette dernière arme n'était pas le fusil, car on appelait aussi *moschette* ou *moschetti* les flèches lancées par l'arbalête.

La plus ancienne des armes à feu est l'arquebuse, qui était à-peu-près de la longueur de notre fusil actuel, et qui a succédé à l'arc. Ce mot, (archibuso), composé des mots *arco* et *buso*, est d'origine Italienne. Cette dénomination a pris son étymologie de l'ouverture par laquelle le feu se communiquait à la poudre, et de la petite roue d'acier qui, appliquée à la platine, et montée au moyen d'une clef, fesait feu en roulant sur une pierre à fusil. Le premier usage qui fut fait de l'arquebuse fut, dit-on, dans l'armée des impériaux sous le commandement du prince de Bourbon, qui chassa Bonnivet de l'état de Milan (1); il était alors si pesant,

(1) V. *Encyclopédie*, art. *Arquebuse*. Il est certain que dans cette guerre on fit usage de l'arquebuse. Voici ce que Verri dit à ce sujet dans son *Istoria di Milano*, où il parle de la bataille de Pavie dans laquelle François I.[er] fut fait prisonnier: « Le Roi se battit long-tems .... Le Marquis de Pescara avec quinze-cents fusiliers Basques vint tomber sur la gendarmerie du Roi. Ces soldats, après avoir fait feu, se retiraient avec une étonnante rapidité, chargeaient leurs armes à l'écart, puis revenaient faire leur décharge. Le Roi fit déployer sa gendarmerie pour les envelopper, mais ces fusiliers s'étant disséminés au milieu d'eux, ils défirent en moins d'une heure le corps invincible de la gendarmerie Française ..... Le fils du Baron de Trans se jette au milieu des combattans, s'approche du Roi, et d'un coup d'arquebuse est étendu à ses pieds. Le Roi, qu'on tenait toujours de vue pour le faire prisonnier, demeure seul en face des ennemis ... Rejoint dans un pré marécageux il tombe enfin avec son

que deux hommes avaient peine à le porter. Le P. Daniel, dans son *Histoire de la milice Française*, prétend que cette arme commença à être en usage sur la fin du règne de Louis XII, en ce que dans le Dialogue de Macchiavelli que nous venons de citer, Fabrice Colonna en parle comme d'une nouvelle invention. De-Langis, qui écrivait sous le règne de François I.er, en parle de la même manière dans sa *Discipline militaire*. Des arquebuses se sont formés les pistolets, qui avaient aussi la petite roue d'acier, mais le cannon n'avait qu'un pied de long: c'étaient de petites arquebuses. Ces armes sont devenues rares aujourd'hui, et l'on n'en voit plus que dans quelques arsenaux, ou dans des cabinets d'armes où ils sont gardés comme des objets de curiosité.

Mousquet.

Le *mousquet* usité depuis est aussi monté sur un fût, et se portait de même sur les épaules; mais il diffère de l'arquebuse, en ce qu'au lieu de la roue et de la pierre à feu, la poudre s'y enflammait par le moyen d'une mèche. Il est à croire qu'il a été fabriqué des mousquets dès le tems de François I.er: car le P. Daniel, dans son *Histoire de la milice Française*, dit en avoir vu un dans le cabinet d'armes de Chantilly portant l'enseigne de la *Salamandre*, qui était l'arme de ce prince. Brantome prétend néanmoins que le Duc d'Albe a été le premier à le mettre en usage dans ses troupes, lorsqu'il alla en 1567 prendre le gouvernement des pays-bas sous Philippe II: ce qui pourtant, selon Daniel, ne veut dire autre chose, sinon que ce Duc en rendit l'usage plus général qu'il ne l'était auparavant.

Fusil.

Le mousquet fut en usage jusqu'à l'an 1604 environ, où le fusil lui fut substitué, non sans de grands débats lorsqu'il s'agit d'opérer ce changement: car on disait que le fusil manquait souvent de faire feu, et que la pierre à feu ne pouvait servir à son objet aussi long-tems que la mèche. Nous savons néanmoins qu'en 1671 il y avait des régimens de fusiliers, et que vers l'an 1704 l'usage des fusils, auxquels on adapta depuis la bayonette, devint général.

On trouve, dans les anciens monumens, à se former une juste idée des différentes armes qui étaient usitées dans les tems dont nous venons de parler. Nous avons vu dans les bas-reliefs des arcs

cheval, qui est atteint d'un coup d'arquebuse etc. Et pourtant la paix qui suivit cette victoire mémorable remportée le 24 fevrier 1525 ne dura pas eux ans.

de l'ancienne *Porte Romane* de cette ville, les habits militaires et les diverses sortes d'armes que portaient les troupes Milanaises dès l'an 1170. On voit encore dans l'église de S.t Georges *in Bernate* (1), des restes d'anciennes sculptures qui sont bien certainement du treizième siècle, et dans lesquelles il y a une image de ce saint, qui laisse apercevoir d'une manière très-distincte l'habillement militaire de cette époque. Voyez le n.° 1 de la planche 77. La prise de Caprese sculptée en marbre par Augustin et Agnolo Sanesi sur le tombeau de Guido Tarlato à Sienne, nous donne une connaissance exacte des armes qui étaient en usage en 1330. Voyez le n.° 2 de la même planche. On a l'image d'une belle armure dans la statue de Vittorio Capello, qui se voit à genoux devant Sainte Hélène sur la porte principale de l'église de ce nom *in Isola* à Venise, laquelle est un ouvrage d'Antoine Dentone en 1480: Voyez le n.° 3 de cette même planche. On trouve une peinture fidèle des usages de cette époque dans l'arc de triomphe, et dans les ornemens magnifiques qui décorent la porte de *Castel nuovo* à Naples, et représentent l'entrée du Roi Alphonse dans cette ville, comme on l'a vu dans la description que nous en avons donnée plus haut. Nous dirons même, que le mérite de la sculpture a été sacrifié dans le bas-relief élégant et simple que nous avons rapporté au n.° 4 de cette planche, à une fidélité scrupuleuse dans la forme des armes et des vêtemens militaires qui y sont représentés. Le goût des armes et des ornemens militaires du quinzième siècle se fait remarquer dans les belles sculptures exécutées par Augustin Busti, appelé le *Bambaja*, sur le monument de Gaston de Foix qui se trouve à présent dans le palais des sciences et des arts (2) de cette ville; et l'on retrouve encore un sujet militaire du XV.e siècle dans le dessin de la planche 78, que nous a envoyé de Florence M.r Sabatelli professeur de peinture à Milan, et qui représente François Ferrucci forçant la ville de Volterra à se rendre.

Décadence et renaissance de l'art de la guerre parmi les Italiens.

L'art de la guerre, dans lequel se distinguèrent un grand nombre d'Italiens par leur vaillance et leur habileté, et par une foule d'exploits dans les premiers siècles après l'an 1000, cet art commença à décliner en Italie dans les XIII.e et XIV.e siècles. Muratori dit dans ses *Dissertazioni* sur les *Antichità Italiane* (3), que

(1) V. Giulini, *Memorie*, Tom. VII. pag. 51.
(2) V. Cicognara *Storia della scultura*, Tom. II. Tav. 77.
(3) Diss. XXVI. *Della Milizia dei secoli rozzi in Italia.*



G. Gallina f.



Giacomo Bussi inc.

les Italiens commencèrent à perdre de leur antique valeur lorsqu'ils prirent à leur solde des Allemands, des Anglais, des Flamands, des Hongrois et autres gens de de là les monts, qui fesaient la principale force de leurs armées. Cette assertion ne parait pas s'accorder parfaitement avec l'état politique de l'Italie à cette époque. Après avoir triomphé des Empereurs et reconquis leur liberté, les Italiens, tant qu'ils conservèrent leur indépendance, eurent plus d'une fois l'occasion de se signaler par leur courage et par leurs talens militaires contre les étrangers qui les provoquèrent, surtout contre les Hongrois et les Sarrasins, et même dans leurs querelles particulières, et ils n'eurent jamais besoin de demander des secours à l'extérieur. Mais, depuis que des hommes ambitieux et puissans eurent porté atteinte à la liberté publique; depuis que divers états se furent formés ou agrandis aux dépens des républiques; depuis que certaines villes riches et populeuses entreprirent de subjuguer les villes voisines, comme firent entr'autres Milan et Florence; depuis que divers particuliers voulurent attenter à la liberté de leur patrie et parvinrent à l'asservir; depuis qu'il s'éleva des dissensions et des rivalités, non seulement entre les princes, mais même entre les peuples et les villes libres elles-mêmes, les petits états, et particulièrement les petits princes qui voyaient chanceler leur souveraineté encore naissante, se trouvant dans l'impossibilité de se soutenir par leurs propres forces, durent avoir recours aux étrangers pour avoir des armées nombreuses, et souvent pour réparer leurs pertes. De là la formation de compagnies commandées par des chefs, qui vinrent de l'Allemagne, de la France et même de l'Angleterre, dont les princes recherchèrent l'appui dans leurs querelles, et dont les républiques réclamèrent les services souvent au détriment de leur indépendance. Il n'est donc pas vrai de dire, comme le prétend Muratori, que les Italiens eussent dégénéré de ce qu'ils étaient auparavant, qu'ils eussent perdu leur antique valeur, ni que l'art de la guerre fût oublié chez eux dans les XIII.e et XIV.e siècles. Non : ils étaient encore ce qu'ils avaient toujours été par le passé; mais divisés comme ils l'étaient en un grand nombre de petits états, dont les uns étaient gouvernés par des princes, et les autres déchirés par des divisions intestines; et engagés fort souvent dans des guerres sanglantes, où ils pouvaient bien donner des preuves de leur valeur, mais n'étaient point assez nombreux pour résister à des forces supérieures, ils se trouvèrent dans la nécessité de prendre des étrangers

à leur solde. Jaloux de conserver des domaines qu'ils avaient usurpés, les petits souverains furent les premiers à donner cet exemple déplorable, qui fut malheureusement suivi par les villes libres et les républiques, et à la suite duquel les unes et les autres devinrent souvent la proie des nations, dont elles avaient emprunté les secours. Une preuve incontestable que l'esprit de bravoure ne s'était pas éteint parmi les Italiens, c'est la conduite distinguée de leurs guerriers qui combattaient à l'étranger. Muratori dit lui-même, que revenus à eux sur la fin du XIV.e siècle, les Italiens commencèrent à se suffire à eux-mêmes, et que dans le siècle suivant ils eurent des capitaines renommés, et des troupes qui ne le cédaient point en valeur à celles d'aucun autre peuple. La renommée et la puissance acquises dans la suite par les chefs des compagnies d'aventuriers, dit Denina (1), et surtout par Jean Augusto, durent réveiller nécessairement parmi les Italiens une noble émulation, et faire naître en eux le désir de s'enrichir et de se rendre formidables par les armes. Les premiers à frayer la route à leurs concitoyens dans cette carrière furent Alberic de Barbiano, et Ceccolo Broglia Piémontais. On peut dire vraiment qu'il sortit des écoles de ces deux capitaines, et particulièrement de celle du premier, plusieurs capitaines distingués, qui revendiquèrent au moins l'honneur national indignement outragé par les capitaines des aventuriers et par leurs troupes, sous le despotisme desquelles gémissait la nation depuis le commencement ou plus de la moitié du XIII.e siècle; et en peu d'années, au lieu de soldats étrangers et barbares dont les troupes étaient composées en grande partie, on n'y vit bientôt plus guères que des Italiens. Dans le nombre d'environ cent trente chefs militaires qui se trouvaient dans l'armée de la ligue contre Visconti, à peine y en avait-il deux ou trois d'ultramontains, et encore étaient-ils des moins connus. Alors, au lieu des Auguti, des Anichini et des Corradi, on entendit célébrer en Italie les noms des Braccio, des Sforza, des Carmagnola, des Pergola, des Del-Verme, d'Orsini, des Malatesta, des Gonzaga et des Manfredi.

Cependant, tandis que ces braves guerriers s'illustraient en Italie et au dehors, les divers états auxquels ils appartenaient, ou avaient perdu leur liberté, ou étaient entraînés à l'esclavage par la force même de circonstances malheureuses. Avec cette multitude d'états

(1) *Rivoluz. d'Ital.* liv. XVI. chap. 7.

divisés en autant de factions qu'il y avait de villes, il était impossible que les plus forts ne cherchassent point à subjuguer les plus faibles; que plusieurs ne se trouvassent pas avoir besoin de chefs, et surtout de capitaines pour les défendre; que ces chefs ne finissent pas par en usurper la souveraineté, et enfin qu'il ne se rencontrât pas dans d'autres des hommes puissans ou d'un caractère entreprenant, qui attentassent à la liberté publique, dans l'espoir de parvenir à la haute fortune qui avait couronné les succès d'autres chefs. Telles sont les véritables causes des calamités dont a été affligée l'Italie, qui, devenue la proie des conquérans, et ayant perdu le sentiment de sa propre existence, souffrit pendant long-tems l'humiliation de voir des troupes étragères préférées aux siennes.

Bien que les jours de sa gloire fussent passés, elle n'en eut pas moins cependant des hommes qui se signalèrent dans l'art militaire par leurs écrits ou par leurs inventions. On ne comptera pas pour peu sans doute à l'honneur de l'Italie les nouvelles fortifications qui furent faites en Piémont, à Suse, à Mondovi, à Turin, à Verceil; et en Savoie à Borgo et Monmélian: fortifications qui rendirent plus difficiles et moins fréquentes les invasions des étrangers en Italie. L'architecture militaire fut dans le XVI.e siècle considérablement améliorée en Italie, et l'histoire y cite avec honneur les noms de *Paciotto d'Urbino*, qui traca le plan des deux fameuses citadelles d'Anvers et de Turin; ainsi que ceux de *San-Micheli* de Véronne, et surtout de *François Marchi* de Bologne, auquel on ne sait trop laquelle de ces deux choses a fait le plus d'honneur, ou le mérite d'un ouvrage publié par lui à Brescia en 1599, quoiqu'il écrivît vers la moitié de ce siècle, ou l'empressement que montrèrent les amis ou les adulateurs de Vauban à le faire oublier (1).

La venue des Français en Italie vers la fin du dernier siècle réveilla dans les Italiens leur anciennes valeur. Ils se livrèrent de

(1) Non seulement les Français attribuèrent à Vauban l'invention de plusieurs ouvrages de fortification que nous voyons avoir été tracés par Marchi, mais, si l'on en croit Apostolo Zeno, ils firent rechercher soigneusement les exemplaires de son ouvrage, pour empêcher qu'on ne pût peut-êrte convaincre d'impostute quiconque aurait voulu l'attribuer à d'autres. L'ouvrage intéressant de Marchi, quoiqu'il n'ait point été achevé par son auteur, a été reproduit à Rome dans ces derniers tems par les soins de feu M.r le Duc Melzi d'Eril, dont le nom est cher aux arts et aux sciences, et moyennant l'assistance du chevalier Marini.

nouveau à la profession des armes, et s'y montrèrent avec autant de gloire qu'ils l'avaient fait dans les siècles précedens. Leurs exploits militaires sont assez connus, sans que nous ayons besoin de les rappeler ici. Plusieurs de nos écrivains nous ont d'ailleurs dispensés de ce soin, et surtout M.r le Chevalier Vacani dans le bel ouvrage qu'il se propose de publier incessamment sous le titre de *Relazione delle campagne degli Italiani nella Spagna*. Ainsi, pour ne pas nous écarter de notre principal objet, nous allons donner ici quelques notions succinctes sur tout ce qui a rapport à l'état militaire du ci-devant royaume d'Italie.

Maison militaire du Roi.

La maison militaire du Roi était composée d'un état major; de cinq compagnies de gardes d'honneur; d'un régiment de vélites; de deux bataillons, l'un de grénadiers, et l'autre de carabiniers; d'un régiment d'infanterie de ligne de deux bataillons, l'un de grenadiers, et l'autre de carabiniers; d'un régiment de conscrits aussi de deux bataillons; d'une subdivision de gendarmerie d'élite; de deux compagnies d'artillerie; de deux du train; et d'un régiment de dragons.

Organisation militaire.

Le système militaire était divisé en cinq sections, savoir;

Etat Major.

Première section. Etat major général de l'armée composé de généraux de division, de généraux de brigade et d'adjudans-commandans.

Divisions militaires territoriales.

Seconde section. Divisions militaires territoriales et leurs commandans, gouvernemens militaires, états majors de place. Ces divisions étaient composées, savoir; la première à Milan, des départemens d'Olona, Agogna, Lario et Adda; la seconde à Brescia, des départemens du Mella, Serio et Alto-Po; la troisième à Vérone, des départemens du Mincio, Adige et Haut-Adige; la quatrième à Bologne, des départemens du Reno, Panaro, Crostolo, Rubicone et Basso-Po; la cinquième à Ancône, des départemens du Metauro, Musone et Tronto; la sixième à Venise, des départemens de l'Adriatique, Tagliamento, Brenta, Passeriano, Bacchiglione et Piave.

Gendarmerie.

Troisième section. La gendarmerie royale était divisée en trois légions, outre un dépôt d'instruction. Chaque légion était composée de deux escadrons de quatre compagnies chacun.

Corps royal d'artillerie.

Le corps royal d'artillerie était composé d'un état major général, d'un régiment à pied de trois bataillons, dont les deux premiers étaient composés de dix compagnies de cannoniers, et le troisième de trois

compagnies de pontoniers, de trois d'ouvriers, d'une d'armuriers, et d'une de dépôt; d'un régiment d'artillerie à cheval de cinq compagnies, dont une de dépôt; de deux bataillons du train, le premier de six compagnies, et le second de sept, dont une de dépôt; de quatre compagnies dont une à pied et l'autre à cheval, et deux du train pour la garde royale; et enfin de sept compagnies de canoniers garde-côtes.

Il y avait pour le service du matériel de l'artillerie quatre directions et une sous-direction isolée. Les directions étaient établies à Pavie, à Mantoue, à Venise et à Ancone, et la sous-direction isolée était à Brescia. Ce service était fait par quatre colonels directeurs, cinq chefs de bataillon sous-directeurs, et par les capitaines en second du régiment d'artillerie à pied, non compris le nombre de gardes d'artillerie, de chefs, sous-chefs et ouvriers vétérans qu'il exigeait.

Il y avait en outre une fonderie pour les bouches à feu, une manufacture d'armes à feu et d'armes blanches, et une inspection des nitres et des poudres composée d'un inspecteur et administrateur, et de quatre sous-inspecteurs.

Pour l'instruction des officiers, sous officiers et soldats de cette arme il existait à Pavie une école théorico-pratique, commandée par un général de brigade et par un officier supérieur d'artillerie. On y avait attaché un professeur et un répétiteur de mathématiques, un autre de dessin et un quatrième de chimique métallurgique. Il y avait aussi un polygone à Saint Nicolas du Lido à Venise, et un troisième à Véronne.

Corps royal du génie.

Le corps royal du génie était composé d'un état major, d'un bataillon de sapeurs, et des gardes du génie. L'état major comprenait un général de brigade, inspecteur général de l'arme; trois colonels directeurs, et six chefs de bataillon sous-directeurs, auxquels on en ajouta un septième, douze capitaines de première classe, douze de seconde, dix lieutenans en premier, et dix en second, un agent des fortifications en chef, trois agens de première classe et six de seconde.

Gardes du génie.

Les gardes du génie devaient être, en vertu d'un décret, au nombre de 250, divisés en cinq classes, savoir; 10 de première, 30 de seconde, 30 de troisième, 30 de quatrième et 150 de cinquième classe. Mais le service des casernes ayant été confié aux communes, il n'y eut jamais besoin de plus de 9 gardes de première

classe, de 27 de seconde, de 28 de troisième, de 31 de quatrième et de 64 de cinquième classe.

Bataillon des sapeurs. Le corps des sapeurs était composé d'un état major et de neuf compagnies de cent hommes chacune, y compris les officiers, dont une d'élite ou de mineurs. Le chef de bataillon, les officiers de la compagnie d'élite et les capitaines commandans des huit autres compagnies devaient être tous du corps du génie.

Compagnie du train du génie. Il y avait en outre une compagnie du train du génie, composée de 128 hommes, y compris un lieutenant commandant, et deux sous-lieutenans : on avait en outre affecté à son service 35 voitures et 210 chevaux. Le conseil du bataillon de sapeurs était chargé de l'administration de cette compagnie.

Division du génie. Le territoire du royaume était divisé en cinq directions. Le service de la cinquième direction, qui était à Crémone, se fesait entièrement par des officiers Italiens, et celui des autres par des officiers Français et Italiens ensemble. Milan était comprise dans la direction de Crémone, mais formait une sous-direction isolée et indépendante.

Infanterie. L'infanterie était composée de sept régimens de ligne, de quatre d'infanterie légère, d'un régiment dalmate et d'un régiment colonial.

Cavalerie. La cavalerie se composait de six régimens, savoir; quatre de chasseurs, deux de dragons, et un dépôt général de chasseurs à cheval.

Vétérans. Le corps des vétérans était composé de trois bataillons, savoir; un d'invalides, et deux de vétérans, plus une compagnie d'artillerie.

Garde de la ville de Milan. La garde de la ville de Milan était composée d'un bataillon, et d'une compagnie de sapeurs pompiers.

Garde de la ville de Venise. La garde de la ville de Venise était composée d'un régiment de deux bataillons, et d'une compagnie d'artillerie.

Compagnies départementales de réserve. Dans chaque département, excepté ceux de l'Olone et de l'Adriatique, il y avait une compagnie d'infanterie qui portait le nom de compagnie de la réserve du département.

IV. Section. Inspecteurs aux revues et Commissaires des guerres. L'administration militaire était composée d'inspecteurs aux revue, et de sous-inspecteurs de première, de seconde et de troisième classe, avec des adjoints de première, de seconde et de troisième classe; de commissaires ordonnateurs, et de commissaires des guerres de première et de seconde classe avec leurs adjoints.

V. Section. Marine. Le personnel de la marine se composait de capitaines de vaisseau et de frégate, de lieutenans de vaisseau, et d'enseignes de

vaisseau de première et de seconde classe. Il y avait une direction d'artillerie de marine, et une autre des constructions navales italiennes et françaises, avec des ingénieurs et sous-ingénieurs de première et de seconde classe, et une direction des travaux hydrauliques et des édifices. L'administration de la marine était composée de commissaires et sous-commissaires, de gardes-magasins, d'inspecteurs, d'une caisse, de manufactures de toiles à voiles, d'officiers de santé et de pharmaciens.

Syndics maritimes.

Les syndics maritimes étaient chargés du service relatif à l'inscription et à la levée des hommes de mer. Les syndics maritimes de première classe, à l'exception de celui de Venise, où il y avait un capitaine de port, remplissaient la même fonction dans le port de leur résidence pour ce qui en concernait la police, et avait rapport aux lois sur la police de la navigation.

Conseil des prises.

Le conseil des prises prononçait sur toutes les contestations concernant la validité des prises, ainsi que sur la qualité des bâtimens échoués ou naufragés dans les mers et les ports, ou sur les plages du royaume Il était composé de quatre membres, d'un président pris dans le conseil d'état, d'un procureur général et d'un greffier. Les décisions du conseil des prises étaient légalement prononcées, lorsqu'il y avait le concours de trois voix au moins, et l'on pouvait en appeler au conseil d'état. L'instruction des affaires s'y fesait sur de simples mémoires, qui se communiquaient respectivement par le moyen du greffe aux parties, ou à leurs défenseurs. Le terme prescrit pour la présentation de ces mémoires était de deux mois, à compter du jour où l'affaire était portée sur le tableau qui était affiché dans le greffe du conseil. Il y avait entre un mémoire et l'autre le délai d'un mois. Les avocats à la cour de cassation avaient seuls la faculté de signer les mémoires présentés à ce conseil. Le greffe leur était ouvert pour la présentation de ces mémoires et pour l'inspection des documens y relatifs, tous les jours de l'année, excepté les dimanche et autres fêtes d'obligation, depuis onze heures jusqu'à trois après midi.

Tribunaux maritimes.

Les tribunaux de marine étaient au nombre de trois, savoir; 1.° le tribunal criminel, qui était composé de huit juges; 2.° le tribunal de police correctionnelle, qui l'était de quatre; 3.° le tribunal spécial pour les chiourmes. Ces tribunaux connaissaient de toutes les transgressions, et de tous les délits qui se commettaient dans les ports et dans les arsenaux, et qui regardaient la police et

la sûreté de ces établissemens, ainsi que le service maritime. Ils procédaient suivant des formes établies, et prononçaient d'après les dispositions énoncées dans le décret du 8 septembre 1807. Ces tribunaux s'assemblaient selon les cas à Venise et à Ancône.

Nous avons cru à propos de représenter dans les planches ci-après les différens uniformes de l'armée Italienne, pour en conserver le souvenir. Si on ne les y trouve pas dessinés avec plus de détails, on ne doit s'en prendre qu'à la nécessité où nous sommes de nous renfermer désormais dans de plus étroites limites, pour satisfaire au desir où sont quelques-uns de voir cet ouvrage bientôt achevé. La planche 79 présente les figures suivantes, savoir, n.° 1, gendarmes; 2, régiment Dalmate; 3, pompiers; 4, gardes de Milan; 5, grenadiers d'infanterie légère, 6, grenadiers d'infanterie de ligne; 7, garde royale; 8 grenadiers des vélites; 9, chasseurs de la garde royale; 10, invalides; 11, vétérans; 12, régiment d'artillerie de l'armée; 13, gardes de marine; 14, officiers de divers régimens; 15, chasseurs des velites; 16, conscrits de la garde.

La planche 80 représente: n.° 1, la gendarmerie; 2, gendarmerie de la garde royale; 3, dragons Napoléon; 4, dragons de la Reine; 5, un des quatre régimens des chasseurs; 6, train des sapeurs; 7, train des équipages de l'armée; 8, artillerie légère de l'armée; 9, train des équipages de la garde royale; 10, dragons de la garde royale; 11, gardes d'honneur; 12, artillerie légère de la garde.

A cet aperçu général de l'organisation militaire du royaume d'Italie nous allons joindre quelques notions sur les écoles militaires, qui dépendaient du ministère de la guerre. Il y avait quatre établissemens exclusivement consacrés à l'éducation militaire, savoir; 1.°, le collège des orphelins militaires à Milan; 2.°, l'école militaire de Pavie; 3.° l'école royale d'artillerie et du génie à Modène; et le collège royal de marine à Venise.

Collège militaire à Milan.

Le collège militaire des orphelins établi à Milan contenait trois cents élèves, qui y étaient admis depuis l'âge de huit jusqu'à quatorze ans. Mais les enfans des militaires morts sur le champ de bataille pouvaient y être reçus dès l'âge de sept ans. L'instruction y était analogue à la condition de ces jeunes élèves. On leur y enseignait à lire et à écrire; et après avoir reçu quelques notions élémentaires d'histoire et de belles lettres, ils passaient à l'étude de l'arithmétique, et ensuite à celle de la géométrie, dans laquelle ils


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
G. Gallina dis. f.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Gallo Gallina f.

étaient poussés, c'est-à-dire ceux qui montraient le plus de talens, autant qu'il était nécessaire pour entrer à l'école militaire de Pavie. Ils y apprenaient en outre l'histoire, la géographie, les langues italienne et française, l'escrime et la natation, et étaient instruits dans tout ce qui tenait à l'état militaire. Cet établissement subsiste encore aujourd'hui, à quelques changemens près que le gouvernement a trouvé à propos dans l'état actuel des choses.

Ecole militaire de Pavie.

L'école militaire de Pavie, créée par décret du 7 juillet 1803, se composait de trois classes d'élèves, savoir; des élèves à pension entière, à demi-pension, et gratuits. Les aspirans ne pouvaient pas avoir moins de onze ni plus de dix-huit ans : outre cela ils devaient avoir au moins quatre pieds et onze pouces, connaître l'arithmétique et les élémens de géométrie, et savoir parler et écrire correctement la langue italienne. Les enfans des militaires qui se rendaient recommandables dans le service, et les étudians qui se distinguaient le plus dans les lycées et dans les universités pouvaient être nommés aux places gratuites; celles à demi-pension s'accordaient aux enfans des employés civils, qui acquéraient des droits à la bienveillance du gouvernement; et tout honnête citoyen pouvait y en avoir à pension entière pour les siens. L'instruction, dans cette école, s'étendait particulièrement aux sciences mathématiques appliquées à la théorie et à la pratique de l'art militaire. Les langues et les belles lettres n'y étaient pourtant pas négligées; mais les principaux objets auxquels s'appliquaient ces élèves étaient les manœuvres militaires, le tir du canon au polygone, les élémens de fortification et le dessin; et ils ne sortaient guères de cette école qu'avec le grade de sous-lieutenant pour entrer dans les corps de l'armée.

Ecole royale d'artillerie et du génie à Modène

L'école d'artillerie et du génie à Modène comprenait deux sortes d'étudians, les uns aspirans, et les autres élèves. Les premiers, après avoir fini leur cours, passaient dans la classe des seconds qui était la principale; ils y avaient le grade de sous-lieutenant, et en sortaient comme officiers dans le génie ou dans l'artillerie. Les examens de réception, qui avaient lieu tous les deux ans, roulaient sur l'arithmétique, la géométrie, l'algèbre, la trigonométrie, l'application de l'algèbre à la géométrie, sur les langues italienne et française, et sur le dessin. Les concurrens ne devaient pas avoir moins de seize ni plus de vingt ans accomplis. Ceux qui, d'après ces examens, étaient admis à l'école, prenaient le titre d'aspirans et recevaient du gouvernement un traitement annuel

de 921. liv. 02. Au bout de deux ans ils passaient à la classe des élèves avec un traitement de 1100 liv. par an, et y restaient encore deux ans. Ils pourvoyaient aux besoins de leur subsistance et de leur habillement, au moyen d'une somme de 500 liv. qu'ils payaient une seule fois au moment de leur réception, et des appointemens que leur passait le gouvernement, à la charge duquel étaient toutes les autres dépenses. Les études qu'ils y cultivaient étaient celles des mathématiques sublimes, du dessin, de l'architecture, de la figure et de l'ornement, de la géométrie descriptive, de la fortification et de l'artillerie, et ils y apprenaient en outre l'escrime et l'équitation.

Collège royal de marine à Venise.

Le collège de marine existant à Venise fut créé par décret du vice-Roi du 21 août 1810, pour l'entretien et l'instruction des aspirans de marine et des jeunes gens qui, sous la dénomination d'élèves pensionnaires, seraient admis dans ce collège. Le nombre des aspirans y était fixé à cent, et celui des élèves pensionnaires à trente-six. Les aspirans qui pouvaient s'embarquer durant le cours même de leurs études, s'ils étaient de première classe, et pourvu qu'ils eussent au moins dix-huit ans, pouvaient être nommés enseignes de vaisseau au bout de vingt-quatre mois de navigation. Les élèves, suivant le résultat de leur examen, passaient dans la classe des aspirans. Ils pouvaient aussi être employés dans le génie maritime, ou dans l'artillerie de la marine, et espérer un avancement régulier dans ces deux corps. Pour être reçu élève pensionnaire il fallait avoir au moins douze ou tout au plus seize ans accomplis, savoir lire et écrire correctement, connaître les quatre règles de l'arithmétique, et être d'une complexion saine et robuste. Les enfans des militaires de terre et de mer, et ceux des fonctionnaires publics étaient préférés. Leur pension était fixée à cinq cents livres par an jusqu'à ce qu'ils furent reçus aspirans, ou admis dans le génie maritime ou dans l'artillerie. Le cours de l'instruction, qui devait s'achever en trois ans, comprenait l'arithmétique, la géométrie, la trigonométrie rectiligne et sphérique, l'algèbre, la mécanique des solides et des fluides, la navigation suivant le cours de Bossut, la géographie et l'astronomie, le dessin et la levée des plans des bâtimens, l'étude des ouvrages sur la construction, sur le quillage et le grément, ainsi que sur la manœuvre des vaisseaux et la tactique navale, et enfin sur tous les objets relatifs à la marine.

APERÇU RAPIDE

SUR L'ÉTAT DE LA RELIGION EN ITALIE

DEPUIS LE Xe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS.

Nous avons déjà remarqué que, dès le Ve siècle, la religion avait commencé à perdre de sa première pureté, et s'ésait convertie en un vain appareil de cérémonies. Les Chrétiens, avant le Xe siècle, s'étaient déjà induits à croire, qu'en donnant leurs biens à l'église, ils pouvaient se racheter de leurs péchés, ensorte que les grands aussi bien que le peuple, surtout en Italie, fesaient consister toute leur dévotion à bâtir des églises, des oratoires, des couvens et des hôpitaux. Cette pieuse ferveur se soutint encore pendant quelque tems après le Xe siècle, et Muratori observe judicieusement que le dévot empressement que montraient les évêques, les moines, et les laïcs à fonder ou à décorer des églises, et à parer les autels de quelque nouvel ornement, ne contribua pas peu à renforcer l'opinion où l'on était généralement, que ces pieuses libéralités constituaient pour ainsi dire l'essence de la piété et de la religion. Le chant des hymnes et les nombreuses cérémonies qui accompagnaient la célébration du culte dans les temples y avaient fait prendre le goût d'un pompeux appareil; et l'usage où étaient les moines de prolonger leurs offices même pendant la nuit, ne pouvait inspirer aux peuples que des sentimens propres à multiplier les couvens. L'ordre de St Bénoit fut le premier à donner l'exemple de la psalmodie perpétuelle, qui fut bientôt suivi par les chanoines réguliers. L'invention et l'usage des orgues dans les églises donnèrent encore plus de pompe à la célébration du culte; mais si l'harmonie de ce nouvel instrument y rendit plus fréquent le concours des fidèles, leur piété n'y gagna pas plus en ferveur, que leur recueillement ne s'est accru, depuis que les prestiges de la musique théatrale ont été introduits dans la célèbration des offices divins.

Extension donnée au culte.

Fondations d'églises, de couvens etc.

Le culte rendu aux Saints s'accrut aux dépens de la vraie piété, et peut-être d'autant plus facilement, que le religion s'écartait

Vénération des saints.

davantage de sa pureté primitive. Ce culte, dont la pompe ne pouvait manquer de flatter la curiosité du vulgaire, ne fut jamais plus en crédit que dans les XIV.e et XV.e siècles, où les canonisations étaient fréquentes, et se célébraient avec un appareil qui rappelait les apothéoses des anciens. Muratori a parlé au long de la vénération des Chrétiens pour les saints: vénération qui les porta souvent à se faire la guerre, à commettre même des violences et des crimes pour s'enlever leurs reliques, et dont les excès ne sont que l'effet déplorable de l'ignorance et de la barbarie qui régnaient alors. Il est étrange de voir les villes d'Italie rendues à la liberté, rivaliser entr'elles à qui honorerait avec plus de pompe le saint qui en était le patron. La république de Florence rendit plus de décrets pour la célébration de la fête de S.t Jean Baptiste, que pour sa propre sûreté. Les habitans de Ravenne publièrent plusieurs édits concernant la fête de leur Saint Apollinaire; et dans cette ville comme à Florence, les fêtes des saints jusqu'au XIII.e siècle furent accompagnées de courses de chevaux. Muratori taxe nos ancêtres d'ignorance et de stupidité, en considérant d'une part la malice de certains fourbes à ériger en reliques les ossemens de morts inconnus, et de l'autre l'opiniâtre stupidité du vulgaire à les révérer comme telles; et c'est bien justement qu'il se recrie contre ces canonisations tumultueuses faites par un peuple prévenu et obstiné dans les idées de sainteté qu'il s'était formées à l'égard de telle ou telle personne. Il ne s'indigne pas moins de l'enthousiasme dont le peuple s'enflammait pour tout ce qui avait l'apparence de miracle, ainsi que pour les visions ou les révélations que les bonnes femmes disaient avoir eues, tandis que ces prétendus miracles n'étaient que l'ouvrage de quelques imposteurs, qui cherchaient par là à attirer à leurs églises un plus grand nombre de personnes et d'offrandes. La crédulité, l'amour du merveilleux et la superstition trouvèrent en outre à se repaître de nouvelles chimères dans les monstrueuses légendes qui furent inventées pour la plupart dans les siècles antérieurs à la renaissance des lettres.

Prières pour les morts.

Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les tems du moyen âge, les riches commencèrent à prodiguer les donations aux moines et au clergé, pour en obtenir des prières qu'ils croyaient utiles au repos de leur âme ou de celles de leurs parens après leur mort. Ces libéralités, et souvent même les prières, n'avaient pour objet de la part de ceux qui les fesaient, que le soulagement des

âmes de leurs proches, de leurs amis et de leurs bienfaiteurs dans l'autre vie. Ce ne fut qu'après le XI.e et peut-être le XII.e siècle, qu'il fut consacré un jour à la commémoration des défunts. Alors se réveillèrent les disputes théologiques sur le purgatoire et l'état des âmes avant le jugement dernier; et l'astuce des prêtres, comme l'observe Muratori, n'omit rien de ce qui pouvait toucher le cœur et frapper les regards des fidèles, dans la vue de les exciter par là à accorder aux trépassés les secours de la piété, qui, dans la suite, se réduisirent en grande partie à la célébration de messes et d'offices sacrés. Le dogme de l'utilité du sacrifice de la messe adopté par l'église, ne contribua pas peu à renforcer ces institutions. Bientôt s'introduisit l'usage des rites compliqués des funérailles et des anniversaires. Mais les donations de ce genre se multiplièrent encore davantage après l'institution des ordres mendians, qui trouvèrent à subsister et même à s'enrichir des legs qui leur étaient faits pour dire un certain nombre de messes, ou pour la fondation de messes à perpétuité.

Rites.

La diversité des rites, la multiplicité des *liturgies*, et la quantité des cérémonies qui furent introduites à cette époque, ne prouvent autre chose aux yeux du philosophe, sinon que des innovations, même en matière de religion, avaient succédé à l'antique simplicité des rites religieux; et que les Chrétiens, à l'instigation de leurs prêtres, ne songeaient qu'à rendre leur culte toujours plus compliqué, et à lui donner plus de pompe et d'appareil. On ne peut par conséquent s'empêcher de louer le zèle avec lequel certains peuples de l'Europe ont su conserver chez eux les anciens rites; et l'église de Milan s'est particulièrement distinguée en Italie, pour avoir maintenu le sien, connu sous le nom de rite *Ambroisien*, malgré tous les efforts que fit la cour de Rome pour l'abolir.

Superstition.

La superstition, fruit de l'ignorance et plus souvent encore de la malice, entraîna, même après le X.e siècle, avec l'aveuglement des peuples la dépravation de leurs mœurs. Et en effet, l'on vit alors se multiplier diverses pratiques réprouvées par l'église même, pour procurer la santé et les richesses, pour connaître l'avenir, ou pour pénétrer les secrets du cœur. Plusieurs autres furent apportées en Italie par les peuples du nord, telles que les jugemens par les épreuves de l'eau froide, de l'eau bouillante, du fer brûlant, du bûcher, des monomachies etc. Mais c'est particulièrement aux idées fausses qu'on avait en fait de reli-

gion, et à l'habitude où l'on était d'y sacrifier la réalité à l'apparence, qu'il faut attribuer en grande partie les superstitions qui s'introduisirent alors en Italie. De là le respect pour les arbres révérés sous le nom de *sanctili*, et qu'il n'était plus permis de frapper de la hâche; de là la vénération pour les serpens, qui se vit aussi en Lombardie; de là la crédulité presque générale dans les devins nommés *arioli* ou *ariolae*, ainsi que l'interprétation des songes, l'observation des ponts, des pierres et des fontaines pour obtenir la connaissance des choses secrètes; de là les *tempestarj* ou gens qui conjuraient les orages, le tonnerre et la grêle; de là les sortilèges et la croyance qu'on eut pendant long-tems dans les aventuriers connus sous les noms d'Egyptiens ou de Bohémiens; de là l'observation des tems et des jours fastes et néfastes, qui s'est perpétuée jusque dans le XVI.e siècle (1), ainsi que celle des jours dits Egyptiens, dans lesquels on ne croyait pouvoir

(1) Le Duc Philippe Marie Visconti croyait à l'astrologie, dont il fesait peut-être même la seule règle de toutes ses actions. Quand la lune était en conjonction avec le soleil, il se blotissait dans quelque coin retiré du château, et ne voulait répondre à rien, ni permettre qu'on répondît pour lui. Il avait une machine parfaitement bien construite, qui indiquait le mouvement des planètes, et qu'il consultait sans cesse. Etait-il invité à donner des ordres dans un moment qu'il croyait peu propice? il gardait le silence, ou répondait seulement: *attends un peu*. Il avait des astrologues qui étaient ses conseillers les plus intimes, et avaient le plus d'influence dans les affaires de l'état. Le peuple était superstitieux et facile à se porter aux plus grands excès: les moines de S.t Simplicien faillirent en faire une triste épreuve. Il arriva que ces religieux ayant découvert en 1527 quelques urnes, et exposé les corps supposés de S.t Simplicien, de S.t Martin et autres saints, il tomba par malheur dans le même tems une grêle qui dévasta les campagnes des environs, et dont le peuple attribua la cause à la colère des saints. Les moines furent regardés comme coupables de sacrilége, et accusés d'être les auteurs de cette calamité; et dès lors il n'y eut plus de sûreté pour eux, non seulement dans les rues et les places publiques, mais même dans leur propre couvent. Comme si la prétendue impiété d'avoir tiré ces saints de leurs tombeaux n'eût pas suffi pour expliquer la cause de ce phénoméne, l'inquisition voulut s'en mêler, et en inculpa des magiciennes: chose qu'il n'est pas embarrassant de trouver, quand on le veut absolument. Quelques malheureuses femmes avaient des marques: qu'étaient ils? nous l'ignorons; mais ils suffirent pour les faire brûler en grande pompe, suivant ces paroles de Prato: *Par les marques ayant été jugées par l'inquisition, comme magiciennes, furent brûlées dans ces mêmes jours avec grand appareil à Ornago et à Lampugnano sur le mont de Brianza.*

rien entreprendre; de là l'usage de porter des colliers ou des guirlandes de roses de diverses couleurs ou d'herbes odoriférantes, pour éviter les effets des enchantemens, ou pour se préserver contre les orages et les tempêtes; de là les grands feux qui s'allumaient dans la canicule, et sur lesquels on mettait une chaudière en invoquant Saint Jean pour avoir la pluie; de là les poupées fabriqués par les épouses et par les filles nubiles, pour se rendre fécondes et pour accoucher heureusement; de là les pains azimes, les coques d'œuf et les figures de pâte portées en procession pour avoir une abondante récolte de légumes; de là la grosse souche qui se mettait sur le feu la nuit de Noel, et sur laquelle on répandait des libations; de là enfin l'abstinence religieuse ou plutôt superstitieuse de certains comestibles, tels par exemple que les chapons, laquelle s'observait anciennement à Modène le jour même de Noel.

Hérésies.

Ces atteintes portées à la simplicité et aux maximes primitives de la religion chrétienne n'auraient pas occasionné autant de troubles et de désordres dans certains états, si elles n'avaient ouvert la porte à une foule d'hérésies qui infestèrent même l'Italie à diverses époques. Au XI.e siècle parurent en Lombardie, et surtout à Milan, les *Patarini* ou *Paterini*, qu'on croyait tenir des anciens *Gnostiques*, et qui se répandirent ensuite dans une grande partie de l'Italie. Ces sectaires devinrent même si nombreux au XIII.e siècle, que l'évêque de Ferrare se vit contraint d'invoquer le secours de l'Empereur, qui se borna à les mettre au ban de l'empire. Mais le nombre en étant devenu également très-considérable dans d'autres villes et surtout à Brescia, le même monarque publia un édit plus général, à la suite duquel furent allumés les bûchers où l'on brûlait ces malheureux: excès funestes, dont on voit encore à Milan un monument mémorable dans la statue équestre d'Oldrado *podestà* de cette ville, duquel il a été parlé ailleurs (1). Les sectes, les hérésies, les superstitions de tout genre, l'extension arbitraire donnée au culte et aux cérémonies, l'établissement de nouvelles maximes favorables à la cour de Rome et à son agrandissement, ainsi qu'à l'augmentation des revenus de l'église en général, comme les prières solennelles faites pour les morts, les indulgences et les ordres multipliés dans la hiérarchie ecclésiastique, telles furent les causes qui donnèrent lieu au fameux schisme de Luther, qui fut une source de calamités pour l'église catholique.

(1) Voyez plus haut, pag. 365.

Agrandissement de la hiérarchie.

L'institution des cardinaux, des chapitres de chanoines et d'autres dignités nouvelles sous divers titres, étendit considérablement les limites de la hiérarchie ecclésiastique, comme on l'a vu à l'article de la religion des Romains dans le second volume de l'Europe. Nous ne nous arrêterons point à discourir de la création des ordres monastiques, qui ne tardèrent point à dégénérer de la sainteté de leur institution lorsqu'ils furent devenus riches et nombreux, et qu'ils se furent répandus dans les villes et les campagnes. A l'époque dont nous parlons, c'est-à-dire durant les siècles qui s'écoulèrent entre le Xe et le XVIIe, on vit se former en outre une quantité de nouveaux ordres de clercs et de moines réguliers, et se multiplier partout ceux de mendians, qui, au dire même du pieux Muratori, ne contribuèrent pas peu au refroidissement de l'esprit monastique et au relâchement de la discipline.

Richesses de l'église Romaine.

Les richesses de l'église Romaine sont un phénomène politique. Il serait inutile d'entrer dans l'examen de toutes les donations supposées, dont elles sont en grand partie le fruit: le philosophe s'arrête à cette seule considération, c'est que le nombre des donations de biens fonds, même de provinces entières, et plus souvent encore de patrimoines, de pensions et autres droits privés, alla toujours croissant, en raison des progrés de l'ignorance, de la barbarie et de la dégradation des idées primitives en matière de religion. Les églises et même les couvens qui s'affranchissaient de la juridiction de leurs évêques, pour se mettre directement sous celle de l'église Romaine, s'obligeaient à lui payer une redevance à titre d'hommage ou de reconnaissance pour prix de sa protection: ce qui ne fut pas la moindre cause de son extrême opulence. Les Papes, après Grégoire VII, voulurent même mettre dans la dépendance du siège apostolique divers états de l'Europe pour ce qui régardait le temporel, dans la vue de les assujétir à un tribut annuel. La cour de Rome mit en avant le principe absurde, que tous les états offerts par quelque titre que ce fût, lui appartenaient de plein droit; et pour satisfaire à ces prétentions, les peuples se trouvèrent grévés de nouvelles charges, telles que le denier de St Pierre que paya long-tems l'Angleterre, le tribut auquel furent sujets les comtes de Barcelone, les redevances annuelles de la ville d'Alexandrie en Piémont, et une infinité d'autres semblables.

Des évêques, des Abbés etc.

L'autorité des évêques, des abbés et autres ecclésiastiques s'accrut prodigieusement dans ces siècles d'ignorance, et à cet accroissement

ne contribuèrent pas peu les immunités et les exemptions accordées souvent aux clercs et aux moines par les Empereurs. Les évêques de Rome, au rapport de Muratori, furent les premiers à s'arroger une véritable puissance temporelle : les autres évêques et les églises ne tardèrent pas non plus à étendre aussi leur autorité, mais plus particulièrement encore les moines et les abbés, qui ayant trouvé le moyen de se soustraire à la juridiction des comtes ou des gouverneurs, finirent par acquérir eux-mêmes une domination temporelle. Il n'y eut pas même jusqu'aux Abbesses qui n'obtinssent en souveraineté des terres et des châteaux, et même quelques villes; et en se voyant des vassaux laïcs qui étaient tout-à-fait dans leurs dépendance, leur ambition osa même s'élever jusqu'aux honneurs de la principauté. Les archevêque de Milan furent les premiers à réunir en eux l'autorité temporelle à la spirituelle. L'abbé de Mont-Cassin avait sous sa domination une ville et plusieurs châteaux : les monastères de la Cava, du Volturno, de Farfa et de Calauria jouissaient d'un grand nombre de régales, et l'abbé *Lenonese* de Brescia, appelé aussi de *Leno*, prenait le titre de comte.

Décadence de la vraie religion par l'accroissement des biens temporels.

La jouissance de ces droits temporels entraîna pour les ministres du culte qui les possédaient l'obligation de vaquer aux soins qui y étaient attachés; et par conséquent ils durent fréquenter des cours souvent très-éloignées, suivre quelquefois les princes aux armées, et laisser leur troupeau entre les mains d'hommes mercenaires. Alors s'élevèrent des querelles de jalousie entre les ecclésiastiques, et les laïcs les plus puissans, qui n'ayant aucune crainte des censures pontificales, cherchaient à dépouiller par la force ou par la ruse les prélats et les églises de leurs biens : de là la formation de troupes épiscopales et abbatiales : de là les guerres, les siéges et les rapines qui en furent la suite : de là le scandale d'évêques tués ou faits prisonniers sur un champ de bataille : de là enfin les contestations entre les Rois et les évêques mêmes : désordres à la suite desquels les plus saintes institutions devinrent une sentine de vices par l'effet des richesses excessives du clergé, source féconde d'avarice, de licence et de dépravation, aussi bien que de rivalités, de jalousies et d'ambition. La république de Venise seule sut mettre un frein aux usurpations du clergé, et repousser par des lois expresses l'excès des richesses de l'église, s'opposer fortement aux prétentions de la cour Romaine, lutter courageusement contre les Papes les plus jaloux de leur autorité temporelle et les plus renommés par leur caractère

belliqueux, et enfin ne jamais donner accès à l'influence sacerdotale dans sa politique ni dans son administration.

Amélioration du culte au XVIII.

L'appareil de ce luxe et la multiplicité des objets du culte extérieur semblaient devoir devenir pernicieux et funestes à la religion du cœur; mais l'Italie qui avait déjà prévenu la France dans les efforts généreux qu'elle fit pour conserver la liberté de son église; l'Italie, qui en gardant l'intégrité de sa foi, malgré les innovations publiées par Luther et autres réformateurs, avait manifesté les sentimens les plus généreux au sujet du droit public ecclésiastique; l'Italie enfin qui avait produit un Sarpi et voyait croître un Giannone, donnait peut-être aux autres nations l'exemple de la docilité et de la subordination aux décisions de l'église, et en même tems d'une résistence modérée et judicieuse aux abus qui s'introduisaient journellement. La république de Venise, qui, comme nous venons de le dire, avait déjà lutté contre les prétentions de la cour de Rome, conserva toujours intacte la juridiction temporelle en dépit de l'autorité spirituelle; elle établit une ligne de démarcation entre les deux puissances, contint dans le devoir les ordres religieux, rendit nul en effet ou moins dangereux le tribunal de l'inquisition religieuse, et défendit la liberté et les privilèges de son église. On vit le royaume des deux Siciles s'émanciper de l'espèce de tutelle, sous laquelle il avait été tenu long-tems par la cour de Rome, refuser le prétendu tribut qui lui avait été imposé, et défendre courageusement les droits de la souveraineté. On vit la cour de Turin, sans craindre de manquer à sa piété naturelle, donner asile à Giannone, tout prêt à devenir la victime d'une cruelle persécution, et faire aussi respecter ses droits dans les matières ecclésiastiques. On vit enfin une controverse au sujet de quelques propositions censurées dans le livre de *Jansenius* intitulé *Augustinus*, laquelle était d'abord en apparence plus de fait que de droit, devenir une question entièrement de juridiction, et provoquer l'examen des droits de l'autorité même qui avait d'abord publié les censures. On en vint donc à discuter les grands principes du droit public ecclésiastique. On chercha les vrais fondemens de ce droit dans les antiquités chrétiennes; et rejetant les fameuses décrétales et autres documens apocriphes, on parvint à fixer la constitution de l'ordre hiérarchique: on rendit aux évêques et aux curés leurs droits respectifs: on mit des bornes aux prétentions de quelques ordres réguliers, et l'on prépara une réforme salutaire dans plusieurs objets concernant le

culte et la discipline ecclésiastique. La suppression des Jésuites arrivée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle termina en grande partie les disputes théologiques qui s'étaient élevées au sujet du *Molinisme* et des *Bulles* des Papes tendant à réprimer les progrès du *Jansénisme*, et il n'y eut plus de question que sur l'article de la juridiction : en quoi les Italiens se distinguèrent encore par leur zèle à soutenir les vrais principes contre les efforts que fesait la cour de Rome pour les anéantir, ou tout au moins pour les oblitérer. Il se trouva enfin des monarques éclairés et fermes, qui commencèrent une réforme générale. Grâces aux sages dispositions prises successivement par l'Imperatrice Marie Thérèse, par les Empereurs Joseph II et Léopold, les états de Lombardie et de Toscane virent enfin le culte simplifié et rendu plus auguste, les évêques soustraits au joug papal, leur autorité et celle des curés relevée, l'état du clergé et l'instruction religieuse considérablement améliorés, le nombre des ordres religieux diminué, et une réforme salutaire introduite dans leur institution : réforme qui ne tarda pas à être suivie de leur suppression presque totale dans ces mêmes états et dans d'autres contrées de l'Italie. Cette heureuse impulsion une fois donnée ne pouvait pas manquer de s'étendre dans d'autres parties de la péninsule : et en effet, outre les réformes utiles qui s'étaient déjà faites dans les républiques Italiennes, on vit s'en opérer d'autres non moins salutaires dans le royaume des deux Siciles, dans le Piémont, et jusque dans l'état ecclésiastique, où furent au moins réduits à un plus petit nombre les petits couvens, et supprimés divers abus, surtout par rapport aux pélerinages, aux asiles, aux institutions monastiques etc. Il suit de tout cela que, si l'esprit d'innovation a été regardé par quelques-uns comme le signe caractéristique du XVIIIe siècle, pour ce qui concerne les exercices religieux et le culte, il n'a été en Italie que le fruit des lumières, de la réflexion, du jugement et de la modération ; et que la restauration du culte sur des bases plus conformes à sa dignité ainsi qu'à l'esprit et aux pratiques de l'église primitive, s'y est opérée, non seulement sans porter la moindre atteinte à la doctrine chrétienne, mais même au grand avantage de la piété qu'elle a rendue plus respectable et plus solide.

Agriculture, manufactures.

A l'époque de la paix de Constance, l'Italie était encore couverte de forêts, de lacs, d'étangs et de marais, dont le sol, au moins en grande partie, commença dès lors à être mis en culture (1). Le territoire renfermé entre le Po et l'Adige était encore tout en marécages, surtout aux environs de leur jonction, et l'on ne trouve pas dans l'histoire qu'on eût jamais pensé à construire des digues ni des chaussées pour empêcher les débordemens des rivières. Au X.e siècle Modène était sujette à de fréquentes inondations, et au XI.e on donnait à l'évêque de Bologne d'immenses marais, des forêts et des vallées submergées propres à la pêche, lesquelles étaient situées à l'occident de cette ville, et où l'on ne voit plus maintenant que des champs fertiles. Le couvent de Nonantola était entouré de forêts, de vallées et d'étangs où se fesait la pêche, et qui s'étendaient jusque dans le Mantouan. Il y avait près de Bondeno quatre ou cinq lacs; et les couvens riches, même ceux de Mont Cassin, de Farfa, de Bobbio et de la Nouvalaise, avaient en propriété des bois, des étangs et des marais. Les domaines de la comtesse Matilde étaient remplis de forêts, de marécages et de pêcheries, et il y avait également autour de Parme des lacs, des étangs et des marais. Il n'est personne qui n'ait oui parler des marais Pontins, que le Pape Pie VI a fait dessécher en grande partie. Muratori a cru que les vastes lagunes de l'Adriatique décrites par Silvestre de Rovigo, et plusieurs autres d'Italie, devaient être habitées, attendu que les rivières qui descendent des montagnes y charrient un limon, dont l'amoncellement progressif y aurait formé des îles et des collines. Le chevalier Bossi observe que cette conjecture supposerait un effet, que l'écoulement de ces rivières n'aurait pas produit pendant plus de vingt siècles; c'est pourquoi il lui parait plus naturel de regarder le dessèchement de ces marais comme une preuve des grands progrès que fit alors l'industrie, qui sut détourner de ces marais le cours des ri-

(1) V. Muratori, *Antichità Italiane*, Dissertation XXI. et Bossi *Storia d' Italia*, Liv. V. chap. 46.

vières en les resserrant dans de fortes digues, et rendre par conséquent fertiles et habitables ces lieux jusqu'alors ensevelis sous les eaux.

Progrès de l'agriculture.

Il y eut encore dans les XI.e et XII.e siècles plusieurs villes de détruites, dont quelques-unes étaient même marquantes, telles que Milan, Plaisance, Bologne, Modène, Brescia et Padoue; mais bientôt, comme par une espèce de prodige, ces villes renaissaient de leurs ruines, et dans le même tems il s'en élevait encore de nouvelles. Alors disparurent les marais du territoire de Bologne, ainsi que ceux qui avaient rendu Ravenne inhabitable. Alors se formèrent les *dorsi* ou *dossi*, les *correggi*, les *polesini*, et les îles se joignirent en grande partie à la terre ferme. Un statut de la ville de Ferrare du XIII.e siècle porte l'ordre de la construction de chaussées, qui en même tems devaient servir à l'usage de routes. On donna le nom de *correggi*, qui signifie lanière de cuir, aux bandes de terre qui se desséchaient peu à peu au milieu des marais, et l'on appelle encore *cuora* en certains pays cette partie des marais, qui encore couverte de roseaux et autres végétaux, commence à se durcir et à former un terrain plus solide. Gaspard Sardi a fait dériver du Grec le mot *Polésine*, et Ménage de *Péninsule*; mais les *polesini*, dit Muratori, ne sont pas des péninsules, et ces deux mots ne se concilient pas l'un avec l'autre. A mon avis, continue-t-il, on nommait *polesine*, la partie du marais, grande ou petite, qui restait à sec. Il y avait des îles dans le Po non loin de Pavie, de Lodi, de Plaisance et de Parme, qui s'étant jointes à la terre à mesure que ce fleuve s'en est retiré, ont été appelées *Mezzani*. A la moitié du XII.e siècle le Po entourait d'eaux stagnantes la ville de Ferrare, qui vit bientôt à leur place des campagnes riantes. Après la paix de Constance les forêts disparurent, non seulement des pays de Modène, de Bologne, et de Ferrare, mais encore de celui de Vérone, et alors prit naissance le mot de *ronchi* par lequel on indiquait les forêts mises en culture, et les terrains nouvellement défrichés furent appelés *novali*. L'industrie et surtout l'agriculture ne firent de progrès qu'en proportion de l'augmentation de la population : on voit en effet que le changement politique opéré en Italie depuis ce traité de paix contribua singulièrement à cet accroissement de population, qui peut-être encore fut favorisé par l'augmentation progressive de tributs inévitables dans les petits états, et réclamés par leurs besoins toujours crois-

sans, ainsi que par la nécessité où ils mettent les peuples de se livrer à l'agriculture et de faire usage de toute leur industrie. „ Lorsque tous les citoyens se furent rendus assez habiles pour s'enrichir, dit Bettinelli dans son *Risorgimento d'Italia*, Part. II. chap. 8, ils ne tardèrent point à s'apercevoir, que les productions du sol sont la première source du commerce, lorsque le besoin porte les autres à rechercher notre superflu. Ainsi la population devenue plus nom-

Grains. breuse exigea aussi une culture plus étendue; et la Lombardie, plus riche en denrées territoriales qu'aucun autre partie de l'Italie, put égaler, par l'abondance de ses productions, les avantages considérables, que d'autres contrées retiraient de la navigation, et rendit ses tributaires les Vénitiens, les Génois, les Pisans et autres peuples maritimes qui manquaient de grains. Ces villes en tiraient, il est vrai, de la Pouille, de la Sicile et de la Marche, mais nous voyons aussi qu'elles appelèrent souvent les Lombards à leur secours. On aperçoit encore à Brescia, à Vérone et ailleurs des restes de cette culture sur les collines, et même des vignes sur des montagnes où il n'y a plus rien aujourd'hui. Mais c'est qu'alors l'Italie fournissait aussi à l'Angleterre, à l'Allemagne et même à la France, des

Vins. vins qu'elle leur envoyait par mer, et qui s'y vendaient chez les épiciers. Nous tirions alors de la Grèce, par la voie du commerce, des vins à bon marché, que nous vendions au de là des Alpes mélangés avec les nôtres. Et même, à l'égard du vin, selon Denina dans ses *Rivoluzioni d'Italia*, liv. XIV. chap. 10, on ne peut pas dire que le commerce de l'Italie avec la Grèce fût passif, car nous voyons encore aujourd'hui les vins de la Marche d'Ancône et de la Pouille se vendre à Constantinople, à Caffa, sur le Tanaïs et dans d'autres pays d'outre mer. Tant s'en faut que l'Italie tirât des vins de la France comme on le fait aujourd'hui, qu'au contraire le vin qu'on buvait à Paris venait de Naples.

Riz. Il ne nous a pas été possible de reconnaître d'une manière positive en quelle partie de l'Italie, et à quelle époque a commencé la culture du riz. Tout ce que nous avons pu découvrir à cet égard, c'est qu'avant l'an 1340, et même encore après l'an 1400, le riz ne se comptait point parmi les grains ni les productions du sol, mais il était rangé dans la classe des productions étrangères, qui se vendaient uniquement chez les épiciers, telles que le poivre, le sucre et autres denrées d'outre mer, et on le tirait ordinairement de la Grèce. Le comte Giulini a inséré dans ses *Memorie di Mi-*

lano, Tom. XI. pag. 426, le tarif des prix, auquel le *Tribunale di provvisione* avait taxé les drogues; et l'on voit d'après ce tarif, qu'au 18 avril de l'an 1386 le riz ne se vendait pas plus de douze impériaux la livre chez les droguistes. Si ce comestible eût été un produit de notre agriculture, il ne se serait pas vendu de cette manière, ni à si haut prix. C'est ce dont ne permet pas de douter celui qu'on lui avait assigné dans ce tarif, et qui formait un de nos sous actuels par livre, en raison de la valeur de la monnaie à cette époque, et vû le prix du miel fin, qui était fixé dans le même tarif à un tiers de moins que le riz, c'est-à-dire à huit impériaux la livre.

Denina croit que la culture du riz s'est introduite en Italie, à l'époque où la population de cette contrée a commencé à diminuer, et où une quantité de terres incultes et désertes sont devenues marécageuses. Après avoir traité dans son troisième livre de plus de vingt espèces de grains et de légumes, Pierre Crescenzi de Bologne s'explique brièvement dans son dernier chapitre sur le riz, qu'il appelle trésor des marais. Les rizières ont commencé en Toscane du tems du grand Duc François I.er vers l'an 1600, par l'effet du desir qu'avait ce prince de procurer à son pays cette branche de revenu, attendu que la diminution qui s'était faite alors dans la population avait tari la principale source des richesses de l'état, qui est dans la multitude de ses habitans. Mais l'usage d'un pareil expédient pour remédier à la pauvreté d'un pays ne peut au contraire qu'en perpétuer la misère: car l'insalubrité que contracte le sol, comme tout le monde le sait, par l'établissement des rizières, non seulement empêche l'accroissement de la population et la détruit, mais encore elle éteint l'activité et l'industrie.

Culture des mûriers, et propagation des vers à soie.

Les progrès que fit en Italie vers la même époque la culture des mûriers, et les dispositions qui furent prises dès lors pour la fabrication des étoffes de soie, furent la source de bien plus grands avantages pour cette contrée. On ne peut nier qu'avant l'an 1200 il n'y eût à Palerme des fabriques de ce genre, car Ugon Falcando en parle comme d'une chose qu'il avait sous les yeux. Nous ignorons si c'est à quelqu'heureux hazard, ou à leur propre industrie que les Lucquois durent l'avantage d'être les premiers à tirer parti de cette culture, ni où ils prenaient la matière première; mais nul ne doute, du moins que nous sachions, qu'il n'aient été pendant quelque tems les seuls ou les plus habiles fabricans de soie jusqu'au tems d'*Uguccione della Fagiuola* et de *Castruccio Antel-*

Ouvrages en soie.

minelli, c'est-à-dire jusqu'à environ l'an 1314. On lit, dit Nicolas Tegrino dans la vie du même Castruccio, que du tems d'Uguccione et de Castruccio il partit de Lucques, par crainte ou sur de simples soupçons, un grand mombre d'ouvriers qui allèrent s'établir à Florence, à Venise, à Bologne, à Milan et dans d'autres villes: d'où il arriva que l'art de la fabrication de la soie, par lequel les Lucquois s'étaient enrichis, et particulièrement distingués en Italie, commença à se répandre de tous côtés (1). S'il est vrai, rigoureusement parlant, que jusqu'au tems d'Uguccione, cette fabrication fût renfermée dans la seule ville de Lucques, il faut dire alors que les *setajuoli* qu'il y avait à Florence avant l'an 1260, n'étaient pas des fabricans, mais seulement des marchands de soie. Quoiqu'il en soit, la dispersion des ouvriers de Lucques peut être regardée comme une époque remarquable, non des progrès que fit en Italie l'art de travailler la soie, mais de la propagation des mûriers et des vers à soie, au moins en Lombardie et en Toscane: car ce genre de culture fut connu auparavant en Calabre et dans la Marche d'Ancône. Pierre Crescenzi, qui écrivait vers l'an 1300, parle dans ses livres d'agriculture, des mûriers et de leurs feuilles, qui, dit-il, *servent de pâture aux vers qui font la soie* (2). Après l'an 1300, la culture des mûriers semble commencer à devenir l'objet de la sollicitude publique, comme on le voit par les statuts de Modène et de Pescia, qui imposaient à chaque particulier l'obligation d'en planter dans son jardin ou dans ses propriétés (3).

Ces lois prouvent en outre que les habitans ne trouvaient pas encore leur intérêt à la culture de ces arbres. On a lieu en effet

(1) Verri dit dans son *Istoria di Milano*, chap. 12, que la soie était alors fort chère à Milan, et qu'une étoffe de soie se vendait vingt livres de ce tems la livre. Or tout le monde sait, que la livre de cette époque était à peu près les deux tiers d'un florin d'or, qui valait trente-deux sous, ensorte que la livre de soie coûtait douze florins et demi. On sent également que l'or devait avoir alors beaucoup plus de prix qu'il n'en a eu, depuis qu'il est devenu plus abondant dans ces derniers siècles, par suite des découvertes qui ont été faites sur le globe, de l'excavation de mines plus ou moins riches, et des communications étendues que le commerce a ouvertes entre tous les peuples connus de la terre.

(2) Liv. V. chap. 14.

(3) V. Muratori, *Dissertazione* XXX. Targioni, *Viaggi*, Tom. IV: pag. 231.

de se convaincre par les mémoires concernant le commerce à cette époque, que les soies de Lombardie devaient être de peu d'importance, et l'auteur du *Trattato della decima e della mercatura dei Fiorentini* nous assure (1), que toutes les soies employées par les fabriques de Florence durant le XV.e siècle étaient étrangères, c'est-à-dire de l'Espagne, de l'île de Corse, de la Calabre et de la Marche d'Ancône.

Les progrès qu'ont fait dans ces derniers siècles cette culture, ainsi que la fabrication de toutes sortes d'étoffe de soie, sont d'une évidenec, qui nous dispense d'entrer à cet égard dans aucune explication.

Lainage.

Il est vrai de dire cependant que les améliorations qui ont été faites dans cette branche d'industrie ont du nécessairement porter préjudice aux ouvrages en laine, dont l'usage était une source d'avantages considérables dans l'état; et malgré le besoin où l'on était de tirer les laines de la France, de l'Angleterre et de l'Ecosse, l'art de les convertir en draps était porté à un si haut point en Lombardie et en Toscane, et l'industrie des négocians y était si perfectionnée, que les avantages qu'en retirait la nation n'en étaient peut-être pas moins considérables, que ceux qu'elle recueille aujourd'hui du commerce de la soie en général.

Nous savons, d'une manière à n'en pas douter, qu'il se fabriquait dans la plupart des villes d'Italie une quantité de draps, sur lesquels on fesait de gros profits. Jean Villani atteste que, de son tems, c'est-à-dire vers l'an 1340, on fabriquait à Florence de soixante-dix à quatre-vingt mille pièces de drap, qui étaient évaluées un million et deux cent mille florins d'or, (qui fesaient douze millions de livres Italiennes), dont un tiers restait dans cette ville, et y fesait vivre trente mille personnes, sans compter le gain des marchands fabricans. Quoique les Florentins passassent généralement pour être les gens les plus actifs et les plus ingénieux de l'Italie, on peut croire qu'il ne régnait pas moins d'industrie dans les autres villes de la Toscane et de la Romagne, et surtout dans celles de la Lombardie, où l'art de fabriquer des étoffes en laine fut introduit avant de l'avoir été ailleurs, par les moines de l'ordre des *Humiliés*, qui de là se répandirent dans les autres contrées de l'Italie. Vers l'an 1421, lorsque par suite de la peste et des actes

(1) Tom. II. pag. 116. Part. III. § 5 chap. 11.

tyranniques des Visconti, des Scaligeri et des Carraresi, la fortune de l'Italie était déjà sur son déclin, Thomas Mocenigo Doge de Venise, dans une harangue où il soutenait qu'il n'était pas de l'intérêt des Vénitiens de rompre la paix avec le Duc de Milan, observa que les villes composant alors ce duché, envoyaient quatre-vingt-dix mille pièces de drap seulement à Venise, d'où ensuite elles étaient expédiées en Grèce et dans tout le levant. Milan en fournissait quatre mille de la valeur de trente ducats chacune; et outre cela on envoyait quatre-vingt-dix mille ducats d'or, ensorte que la valeur totale de l'envoi était de deux cent dix mille ducats. Dans cette fabrication Monza (1) entrait pour six mille pièces, Pavie pour trois mille, Alexandrie, Tortone et Novare pour six mille, et Brescia, Parme, Como et Crémone pour autant: il est à présumer que cela n'était qu'une partie d'une fabrication encore bien plus considérable. Alors Milan et Monza, dit Verri (2), fesaient avec Venise seulement la même quantité de commerce, que font maintenant Milan, le comté et les cinq villes et provinces de l'état: qu'on remarque bien, que c'était avec Venise seulement: car le commerce que fesaient alors ces deux villes avec Gênes, avec la France et avec l'Allemagne n'entre point dans ce calcul. Je dis la même quantité, et je devrais dire beaucoup plus, en considérant que le ducat d'alors était un morceau de métal beaucoup plus rare et plus estimé qu'il ne l'est maintenant. Il n'en faut pas davantage pour être persuadé, que la ville de Milan renfermait probablement une population de trois cent mille habitans, qu'il y avait soixante fabriques de drap, et que par conséquent il devait y régner beaucoup d'industrie et d'opulence.

Observations sur les manufactures et sur le commerce.

Il ne faut pas s'étonner du reste que notre commerce fût aussi considérable alors avec Vénise. Avant la découverte du cap de Bonne-Espérance, tout le commerce des Indes Orientales se fesait par les Italiens. Venise, Gênes, Pise, Florence, Amalfis et Ancône avaient l'empire des mers. Leurs navigateurs parcouraient seuls, non seu-

(1) La fabrication des draps, qui valut à Milan tant de célébrité et de richesses, fut connue en cette ville peu de tems après la venue de Frédéric I.er Dés l'an 1216 au moins, on fabriqua des draps à Como et à Monza: car, on garde encore dans la bibliothéque de S.t Ambroise de Milan un exemplaire des statuts de cette ville, publiés la même année, où les draps de Como et de Monza sont taxés à quatre impériaux la pièce pour leur entrée dans la même ville.

(2) *Storia di Milano*, Tom. I. chap. 15.

lement la Méditerranée, mais encore l'Océan; et ils portaient leurs marchandises jusques dans la Baltique : d'où l'on voit que le commerce de toute l'Europe était entre les mains des Italiens. Les lois d'Amalfis formaient la base du droit maritime. Venise avait seule trente-six mille marins (1): nombre prodigieux pour cette époque, où l'on n'entreprenait pas de voyages de long cours, et où la marine était loin de la perfection où elle est portée aujourd'hui. Milan envoyait ses draps à Venise, d'où elle recevait du coton, du lin, des étoffes d'or et de soie, des drogues, des bois de teinture, du savon, du sel et autres denrées. Ces marchandises étaient ensuite envoyées en grande partie en France, en Suisse et en Allemagne avec les cuirasses, les lances, les boucliers et autres armures en fer qui se fabriquaient à Milan, où la manufacture de ces divers objets se soutint long-tems avec honneur, comme nous l'avons dit à l'article de la milice italienne. Il se fesait aussi un grand débit de nos toiles de coton et de notre lin, surtout dans le Levant, par l'entremise des Vénitiens et des Génois, qui étaient devenus fort riches. Fiamma, qui vivait avant la moitié du XIV.[e] siècle, dit que nous vendions à la France une quantité de chevaux de notre pays, qui étaient d'une haute taille et robustes: c'était peut-être un des avantages de nos irrigations et de nos prairies, auxquelles nous sommes aujourd'hui redevables de l'excellent fromage, qui se fait particulièrement dans les arrondissemens de Lodi et de Milan, et auquel on a donné le nom de Parmesan, parce que le principal commerce s'en fesait autrefois par des négocians de Parme.

Verri, qui écrivit vers l'an 1780, a fait sur le discours de Mocenigo relativement à la balance du commerce diverses observations, dont quelques-unes peuvent intéresser la curiosité de nos lecteurs. « Nous recevions de Venise le coton, qui coûtait alors huit fois plus qu'aujourd'hui, et la quantité que nous en tirions de cette ville était à peine la moitié de celle qui nous vient à présent de l'étranger, attendu que nous n'avions pas à cette époque des fabriques de cotonneries et de futaines. Ces fabriques, qui existent à Crémone, forment un revenu de plus de soixante-dix mille *gigliati*, ou florins, prix de la vente de trente mille pièces de ces étoffes, qui s'envoient actuellement à l'étranger. Une autre observation concerne la draperie. A cette époque, les Vénitiens nous vendaient la laine à meil-

(1) Murat. *Rer. Ital.* Tom. XXII. col. 959.

leur marché, c'est-à-dire au soixante pour cent de moins qu'elle ne se vend présentement. Il est probable que nos prairies servaient à l'entretien d'une quantité de troupeaux, et que la laine fine ne nous venait pas de Venise. L'état de Milan expédiait sur cette ville cinquante mille pièces de drap. Les choses sont maintenant bien changées. Le lainage seul, tout compris, fait sortir tous les ans de l'état deux cent cinquante mille sequins; et nous n'achetons aujourd'hui des draps de l'étranger que pour soixante-dix mille florins. Une troisième observation a pour objet les soieries. Alors nous recevions de Venise des soies et des étoffes d'or pour une somme de deux cent cinquante mille ducats: sans doute que nous aurons vendu au dehors une grande partie de ces marchandises. Mais à présent, l'article de la soie, tout compris, donne au contraire un avantage d'un million de ducats ou de sequins, et forme la principale richesse de notre pays „. Aujourd'hui la soie produit un revenu d'environ cinquante-cinq millions de livres italiennes, y compris à la vérité les provinces de Bergame, Brescia et Crema, qui alors ne fesaient pas partie de l'état de Milan. Nos concitoyens surtout verront peut-être avec plaisir que nous leur donnions dans la note ci-bas (1) un aperçu exact des principaux articles que nous avons envoyés à l'étranger dans une de ces dernières années, ainsi que le prix de chacun d'eux.

Exportation actuelle.

Manufactures nationales actuellement existantes.

Nous n'omettrons pas de faire ici mention des principales fabriques dont peut en ce moment s'honorer cette ville. M.rs Reina et Comp. en ont une considérable en soie, qui a mérité un privilège du gouvernement, et dans laquelle on fait de beaux velours, des tapisseries de moire et en râs, des étoffes brochées en or et en

(1) *Exportation en 1821.*

		POIDS MÉTRIQUE.		VALEUR.
Riz	»	88,843	»	1,808,739
Froment	»	50,767	»	931,578
Menus grains	»	70,001	»	75,968
Avoine	»	18,319	»	73,277
				2,889,562
Soies et objets manufacturés	»		»	54,280,000
Fromages	»		»	3,652,000
Lin et fil	»		»	3,230,000
Fers	»		»	2,428,000
			Liv.	66,479,562

argent de diverses couleurs, et dont les dessins sont faits avec beaucoup de goût, des garnitures d'une grande richesse et autres ouvrages estimés, qui ne le cèdent point à ceux qu'on recevait de France auparavant. Non moins considérables sont encore les manufactures de soie de M.rs De-Gregori et Comp.e, et de la raison de commerce Osnago, où l'on fabrique toutes sortes d'étoffes unies, à fleurs et satinées, ainsi que d'autres étoffes pour tapisserie tant en damas appelés *lampas*, qu'en moire et autres de ce genre. Une autre manufacture vraiment magnifique est celle de toile et de coton de M.rs Kramer, laquelle mérite les plus grands éloges, tant par la perfection de ses productions, que pour les avantages qu'elle procure à toute la Lombardie. Mais le plus important et le plus recommandable de tous ces nouveaux établissemens est celui de M.r Manfredini, où l'on exécute à la perfection toutes sortes d'ouvrages en or, en argent et en bronze doré. Il règne dans tous les objets qui sortent de cette fabrique une finesse de goût, un esprit de nouveauté, et une élégance de dessin, qui les rendent bien supérieurs aux bronzes dorés de France. On y voit des ouvrages précieux dans le goût antique des Grecs, et l'on y a exécuté en partie les jets des chevaux gigantesques en bronze, qui doivent orner *l'arc de triomphe de la porte du Simplon*. Nous devons également faire une mention honorable d'une autre fabrique de bronzes dorés et vernissés, qui est celle de M.rs Strazza et Comp.e, ainsi que de la manufacture d'armes de M.r Barisoni, dont les ouvrages pourraient rivaliser avec les armures antiques, qui, comme nous l'avons vu ailleurs, se fabriquaient à Milan au XIV.e siècle. Nous citerons encore les fabriques de maroquins de toutes couleurs, qui ne le cèdent point à ceux de Genève et d'Angleterre, et enfin celles de cristal établies à Porto et à Fiumelatte, d'objets en fonte, de vases de terre cuite vernissés de diverses manières, de vases, candélabres et lampes en alebâtre ornés de dessins du goût le plus exquis.

Les manufactures de Venise ne sont pas dans un état aussi florissant. Les glaces de Murano ne sont recherchées que parce qu'elles coûtent moins que celles de France, auxquelles elles sont bien inférieures en beauté. Il y a en outre dans la même ville des fabriques de verreries, telles que gobelets, fleurs et perles artificielles et autres choses semblables. Il existe aussi à Venise une fabrique de cristaux, où l'on fait de très-beaux lustres. On y fabrique aussi des étoffes légères appelées *damaschetti*, et le petit brocart de Venise dont

on fait des tapis, qu'on envoie encore dans le levant, mais en moins grande quantité que par le passé. En 1790 on comptait dans cette ville environ quatre cents ouvriers en soie; mais les meilleurs ouvrages qui sortaient des ateliers étaient les bas. Les manufactures où l'on travaillait l'or et autres objets d'orfévrerie occupaient environ cinq cents ouvriers. Les fabriques de cire, les rafineries de sucre, la fabrication du thériaque, de la cire d'Espagne, du savon, et des cordages, les fonderies de caractères, la porcelaine, quoiqu'inférieure à celle de Florence et de Naples, étaient autrefois beaucoup plus recommandables qu'elles ne le sont aujourd'hui. Padoue et Vérone ont plusieurs bonnes fabriques de draps.

Le Piémont fait aussi un grand commerce de sa soie torse. On y fait en outre d'excellentes liqueurs. Les principales productions de l'état de Gênes sont la soie et les fruits. Les soies blanches du territoire de Novi sont très-estimées pour leur finesse, leur blancheur et leur égalité. On fabrique encore à Gênes des étoffes d'or et d'argent, des velours, des ràs, des damas et plusieurs autres étoffes de soie: le papier qu'on y fait est moins estimé que par le passé. Parme fait son principal commerce du riz, de la soie, des bêtes à cornes et des cochons. Les articles d'exportation du pays de Bologne sont la soie, et le chanvre, qui y vient d'une hauteur extraordinaire: les voiles qui se fabriquent en cette ville étaient autrefois très-recherchés. L'agriculture est florissante dans la Marche d'Ancône et en Toscane, et ces deux contrées abondent en blés, en vins et en fruits. Florence a des manufactures de soie très-estimées: ses tapisseries étaient des meilleures de l'Italie, et sa porcelaine est renommée pour la beauté des dessins. Le voyageur est étonné de voir aujourd'hui incultes et désertes les vastes campagnes de Rome, jadis si florissantes et si peuplées; et toute l'industrie des habitans de cette grande ville se réduit à la fabrication de vases sacrés et de reliquaires. On y fait aussi des chapeaux de castor et de soie, des gants blancs de peau, des cordes de violon, des perles fausses, des couleurs pour la peinture de la poterie, des pommades odoriférantes et des fleurs artificielles. On y fait commerce de tableaux, de médailles, de camées, de marbres anciens et orientaux, et d'autres objets d'antiquité. Les productions qui forment la base du commerce de la ville de Naples sont celles mêmes de ce royaume, telles que les huiles de la Pouille et de la Calabre, les soies, les laines de la Basilicate et de la Pouille, les vins, l'eau

de vie, l'orge, l'avoine, le froment, les fruits et les légumes secs. On fabrique à Naples de la soie à coudre, des rubans, des étoffes et des mouchoirs de soie, des draps ordinaires, des couvertures de laine et de coton, des mousselines, des cotonneries ordinaires, des toiles de chanvre et de lin, du linge de table, de l'essence de limon et d'orange, des dragées, des macarons, du vermichel et autres pâtes. Quoiqu'une grande partie des productions et des objets qui sortent des fabriques de ce royaume soient achetés dans les provinces, presque tout le commerce est fait par des maisons de commission de la capitale.

ARCHITECTURE.

De la renaissance de la bonne architecture, de sa seconde décadence et de sa nouvelle renaissance jusqu'à ce jour.

Vers la fin du XIIIe siècle, l'esprit humain commença à se réveiller du sommeil qui l'avait assoupi pendant long-tems, et à s'occuper, selon que le lui permettait l'état de sa barbarie encore récente, de combinaisons plus ou moins bizarres, sans jamais pouvoir se remettre sur la voie de la raison et du bon goût. Enfin parut Dante, dont les sublimes productions firent briller d'un nouvel éclat la littérature Italienne. Peu de tems après, Pétrarque par ses vers, et Boccace par ses ouvrages en prose, ramenèrent les esprits à l'étude des auteurs Grecs et Latins, et préparèrent, durant le XIVe siècle, l'heureuse époque de la renaissance des sciences et des arts en Italie.

La découverte des manuscrits de Vitruve, qu'un vertueux zèle pour les lettres s'empressa aussitôt de faire connaître, fixa l'attention surtout des personnes qui se sentaient un goût décidé pour les beaux arts. On en donna des explications et des commentaires faits avec beaucoup de soin; et l'influence des précèptes fit naître la révolution qui était déjà sur le point de s'opérer, et que l'autorité de l'exemple conduisit ensuite à son terme. Les Italiens apprirent enfin à observer avec attention les monumens qu'ils avaient sous les yeux depuis long-tems; et les architectes sentant mieux que personne la nécessité d'étudier les préceptes de leur art, non seulement dans les livres, mais encore dans les anciens édifices, firent le

voyage de Rome et de Naples pour en chercher les règles dans les restes d'antiquité, que le tems et les hommes avaient respectés dans ces deux villes et dans leurs environs; et c'est de cette époque seulement que date la renaissance de cet art parmi nous. Cette révolution fut en grande partie l'ouvrage de deux hommes renommés qui étaient, *Brunelleschi*, et *Léon Baptiste Alberti*, tous les deux nés dans la même ville, et presque dans le même tems.

Qu'il nous soit permis cependant de remarquer avec M.r Landriani (1), un de nos meilleurs peintres et architectes, de qui nous tenons des notions importantes sur la renaissance de la bonne architecture, sur sa seconde décadence et sur sa nouvelle renaissance jusqu'à nos jours, que vers le commencement du XIV.e siècle et peut-être même auparavant, les Florentins s'aperçurent du peu de grâce qu'avait l'architecture Tudesque, malgré la variété des ornemens et des embellissemens qu'elle avait déja pris dans leurs principaux édifices, et que dès lors ils cherchèrent un autre genre de beauté dans l'architecture Grecque et Romaine, qui depuis si longtems était abandonnée. C'est ce que semblent attester les trois belles portes en bronze du baptistère de l'église de S.t Jean à Florence, la plus ancienne desquelles est un ouvrage d'André Pisano, artiste célèbre, né en 1270, et mort en 1345. Le dessin de cette première porte n'a rien du genre Gothique, et n'en laisse apercevoir quelqu'idée que dans la forme de l'encadrement de ses bas-reliefs: car tout le reste est d'un style qui semble être de l'époque où la bonne architecture, quoique déja sur son déclin à Rome, conservait encore l'essence de ses beautés principales et de ses proportions. Le goût du vrai beau continuant à se développer chez les Florentins, ils eurent, après Pisano, Laurent Ghiberti, qui, de préférence au fameux Philippe Brunelleschi, fut choisi pour faire les deux autres portes aussi en bronze du même baptistère, lesquelles furent en effet exécutées par lui, à-peu-près sur le même dessin que celle de Pisano, sauf quelques petites variations dans les membrures de la corniche principale, et dans les ornemens qui y sont encadrés de la même ma-

André Pisano *né en 1270, et mort en 1345.*

Laurent Ghiberti *mourut en 1435, vécut 66 ans selon Vasari.*

(1) C'est l'auteur des — *Osservazioni sui difetti prodotti nei Teatri dalla cattiva costruzione del palco scenico, e su alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni ec.* Milan, Imprimerie R., 1815; *Appendice alle osservazioni sui Teatri e sulle decorazioni.* Ibid. ec., 1824. Il est encore l'auteur d'autres ouvrages.

nière; mais du reste le dessin de ces portes est si parfait, et il règne tant d'élégance et de variété dans les superbes bas-reliefs dont elles sont décorées, qu'elles ont mérité d'être appelées par Michel Ange *portes dignes du paradis*, et d'offrir dans leurs figures étonnantes et dans leur élégante composition un sujet digne d'être imité par le divin Raphael.

D'après cela, la sculpture semblerait avoir fait des progrès plus rapides que l'architecture: car sous Ghiberti elle était déjà arrivée au point de mériter les éloges des plus grands artistes mêmes, et de leur offrir des modèles, tandis que les édifices qui furent construits depuis Pisano jusqu'à Ghiberti, postérieur au premier de près d'un siècle, présentent un style mixte, qui à la vérité annonçait bien le retour prochain de l'architecture Grecque et Romaine, mais qui était encore loin d'effacer l'empreinte du goût semi-gothique.

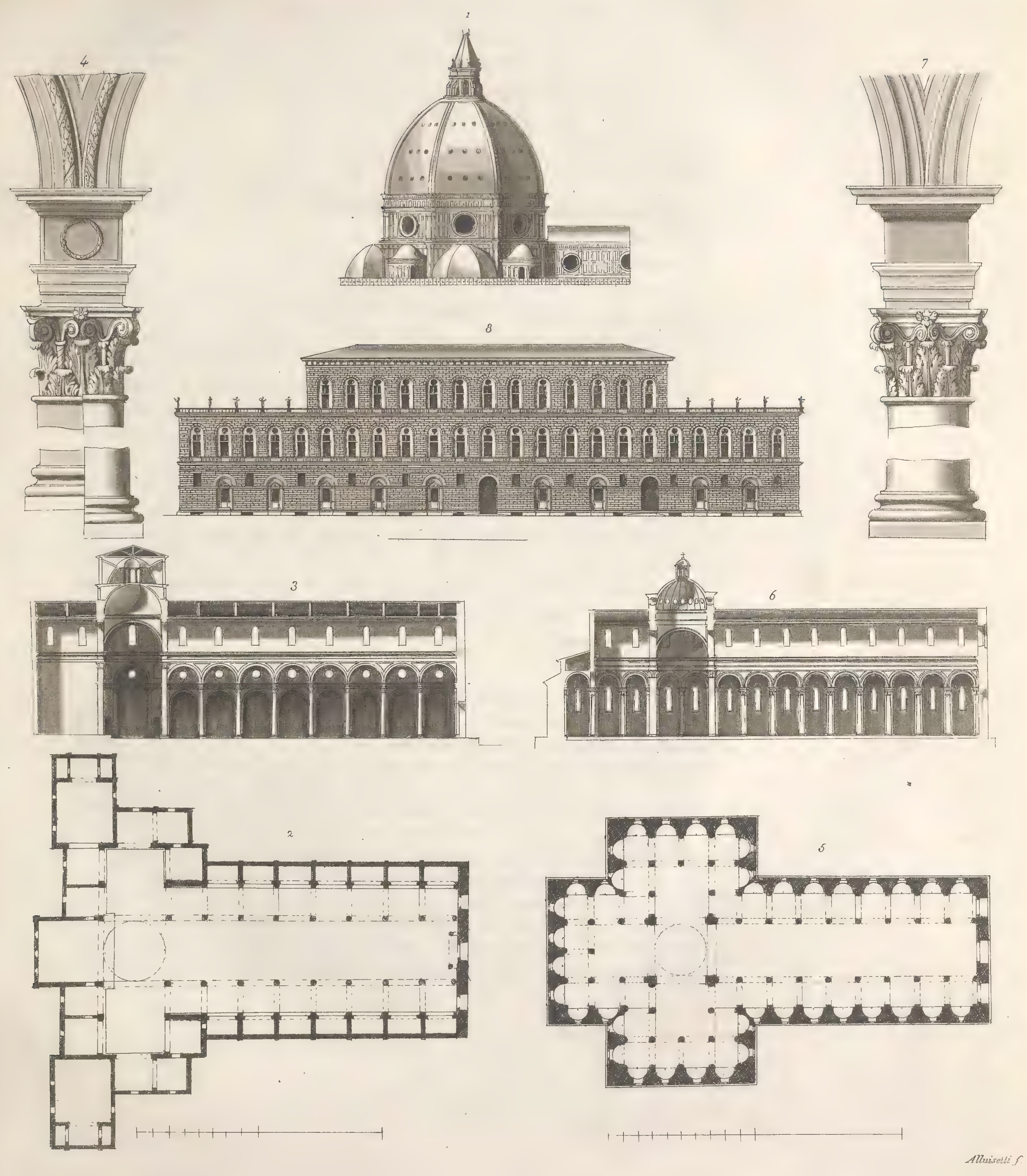
Philippe Brunelleschi *né en* 1377 *et mort en* 1444

Ce ne fut que sous le célèbre Brunelleschi, né à Florence en 1377 et mort en 1444, que la bonne architecture commença à faire quelques progrès. Cet artiste est regardé comme le premier restaurateur de l'art; mais pourtant, en examinant ses ouvrages, on est forcé de convenir qu'il est encore loin des belles formes et des grandes proportions de l'architecture Romaine. Le tems qu'il passa à Rome à observer et à mesurer les restes précieux des anciens monumens, comme il est dit dans sa vie, ne lui suffit point pour acquérir des notions sûres, ni pour changer le style de l'architecture de son tems. Brunelleschi aspirait à l'honneur d'élever le dôme de la cathédrale de Florence, ouvrage des plus importans, que, depuis cent ans, nul n'avait encore osé entreprendre. Quoiqu'un des premiers à renoncer à l'usage de l'arc aigu, qui caractérise l'architecture Gothique, il ne laissa pas de l'employer dans cette occasion, sans doute pour se conformer au style du reste de l'édifice, qui avait été commencé un siècle auparavant; mais l'emploi judicieux qu'il en fit, prouve en même-tems son goût et son savoir. Nous ne pouvons cependant lui accorder l'honneur d'avoir conçu lui-même le plan de cette fameuse coupole, car il trouva la construction déjà élevée à une hauteur, qui put lui faire naître l'idée de l'achever avec sûreté. S'il était possible de retrouver le premier plan de l'édifice, nous sommes tentés de croire qu'on y verrait que l'élévation de sa coupole entrait dans les vues de son auteur: autrement il n'aurait pas mis autant de solidité dans la construction, et d'ailleurs il n'aurait pas été possible de couvrir toute la largueur de l'espace octangulaire renfer-

mé sous cette coupole, encore qu'on voulût le supposer imaginé sur un plan semblable à celui des pyramides Gothiques, comme celles de notre cathédrale. Nous admirerons donc plutôt cet artiste d'avoir su élever avec autant de facilité une masse aussi énorme, chose que tout le monde regardait alors comme impossible. On voit au n.° 1 de la planche 81 le dessin de cette grande construction.

Les églises de S. Laurent et du Saint Esprit a Florence, de Brunelleschi.

Nous avons encore rapporté dans la même planche les dessins de quelques-uns des principaux ouvrages de cet artiste. Les n.° 2, 3 et 4 représentent le plan, la coupe et quelques parties de l'ordre d'architecture de l'église de S.t Laurent; et les n.os 5, 6, et 7 le plan, la coupe et quelques parties de l'ordre d'architecture de l'église du Saint Esprit, qui se trouvent toutes les deux à Florence. Nous observerons d'abord, que l'exécution de ces ouvrages ne répondait pas toujours aux vues de Brunelleschi, soit parce qu'il fut gêné dans la conception de ses plans, soit parce qu'ils ne furent point exécutés sous sa direction. Par exemple, l'église de S.t Laurent était déjà commencée lorsqu'il en entreprit la construction, tandis que celle du S.t Esprit fut élevée sur ses propres dessins, mais après sa mort: circonstances qui, tout en attestant les progrès de l'art, peuvent expliquer la cause des défauts de ces deux édifices. Le plan de l'église de S.t Laurent n'est pas sans mérite; mais on y aperçoit une sorte d'indécision, qui annonce la timidité des pas de l'artiste dans sa nouvelle carrière. Ce caractère est peut-être encore plus sensible dans ce qui tient à la décoration. La forme des chapiteaux et des bases est de bon style; mais les entre-colonnemens trop larges, la petitesse des corniches, la hauteur des piliers du centre de l'église, l'embrasure trop étroite des fenêtres, et les moulures du contour des chapelles qui se profilent jusques vers le pavé, portent encore une empreinte marquante du style Gothique, dont Brunelleschi cherchait néanmoins à s'écarter. Un plan mieux proportionné, une distance mieux entendue entre les colonnes, des demi-colonnes substituées aux piliers secs et mesquins, des ornemens moins pesans et distribués avec plus de sobriété, enfin l'unité et l'élégance jointes à un caractère simple, sont autant de particularités qu'on admire dans l'église du Saint Esprit, ouvrage postérieur à celui de S.t Laurent, et qui atteste les progrès que Brunelleschi fesait dans l'architecture. Le meilleur témoignage qu'il nous ait laissé de son esprit d'invention et de son goût pour le style antique est l'église des Anges à Florence, qui a été com-



Alluiselli f.

mencée d'après ses dessins, et n'est pas encore achevée. On lit dans Vasari, que Brunelleschi ayant été chargé de la construction de plusieurs forteresses, on eut lieu de se convaincre que la solidité, qui est la partie la plus essentielle de l'architecture, ne lui était pas étrangère, et l'on trouve à se former une juste idée de ses principes dans la construction du palais Pitti, dont la façade, (planche 81 n.° 8), fut élevée jusqu'au premier étage, d'après le plan qu'il en avait donné.

Tandis que l'Italie voyait fleurir le goût de l'architecture grecque et romaine, et s'élever en divers lieux des édifices qui se rapprochaient du beau style des anciens, Milan jeta les fondemens de sa fameuse cathédrale, dont l'architecture est dans le style qui dominait particulièrement alors en Allemagne, et que nous appelerons *gothique moderne*. En réfléchissant qu'à cette même époque il ne manquait nullement d'hommes habiles dans les arts en Italie, et surtout à Milan; que Jean Galéas Visconti avait même établi dans son palais une académie composée d'excellens artistes, et qu'il y avait des architectes justement renommés, on ne saurait imaginer comment put être adopté pour la construction de ce monument un plan d'architecture gothique. Il est à présumer que ce plan avait été tracé plusieurs années auparavant, peut-être au moment où les habitans de Milan résolurent de faire élever une cathédrale digne de la grandeur et de l'opulence de la capitale de la Lombardie (1); et que l'on jugea à propos de donner la préférence à ce plan, à cause de sa magnificence, de sa régularité et de la beauté des proportions (2). Deux choses viendraient

(1) *Ad utilitatem, et debitum ordinem fabricae Majoris Ecclesiae Mediolani, quae de novo Deo propitio, et intercessione ejusdem Virginis gloriosae, sub ejus vocabulo, jam multis retro temporibus initiata est, et quae nunc divina inspiratione et suo condigno favore fabricatur etc.* Telles sont les expressions rapportées dans une délibération prise par les inspecteurs de la fabrique le 16 octobre 1387, qui se trouve dans un manuscrit des archives publiques de cette ville.

(2) Que le plan soit antérieur de plusieurs années à son exécution; c'est ce dont il sera aisé aux connaisseurs de se convaincre, par la comparaison qu'ils pourront faire de cette construction avec celles qui ont été exécutées vers la même époque. Par exemple on trouve des arcs moins aigus, plus de distance entre les piliers, et un air plus moderne dans l'église de S.t Pétrone à Bologne, et dans celle de la Chartreuse de Pa-

à l'appui de cette conjecture; l'une, c'est la mention que Cesariano a faite de cette cathédrale dans ses commentaires de Vitruve, où il a même donné le plan, la coupe, la façade et autres parties de ce grand édifice, dont il attribue le dessin à un architecte Allemand; l'autre, c'est le grand nombre de constructions de style gothique, qui se trouvaient plus anciennement encore dans l'Allemagne, et la ressemblance qu'ont plusieurs d'elles avec le monument dont nous parlons (1).

Nous ne rechercherons point si ce fut par des motifs de religion, ou, comme la plupart le veulent, par un mouvement d'ambition qui le portait à vouloir laisser à la postérité un monument de sa grandeur, que Jean Galeas Visconti fit bâtir la cathédrale de Milan, ainsi que la magnifique Chartreuse qui se voit encore près de Pavie, notre but n'etant ici que de jeter un coup-d'œil d'observation sur ces grands ouvrages d'architecture et de sculpture. Lorsque ce Prince ordonna la construction du premier, la fameuse église de S.t Pierre de Rome n'existait pas encore, non plus que celle de S.t Paul de Londres; ensorte que l'édifice qu'il se proposait d'élever à Milan, était le plus vaste et le plus hardi qu'il y eût alors au monde, sans en excepter même Sainte Sophie de Constan-

vie, la première commencée seulement quatre ans après notre cathédrale; et la seconde bâtie par le même duc Jean Galeas: d'où l'on est fondé à croire qu'on voulait se servir de l'ancien plan, en lui donnant plus d'étendue, et en y ajoutant une plus grande quantité d'ornemens; et qu'à cette fin, outre les architectes déjà employés à sa construction, on appela encore tous ceux dont il est fait mention dans les livres de la fabrique.

(1) Nous citerons particuliérement dans ce nombre la fameuse cathédrale de Cologne, édifice commencé en 1248, et qui fut achevé à peine à moitié au milieu des guerres civiles. Elle a beaucoup de ressemblance avec la nôtre par sa construction, par ses arcs rampans et par la forme de ses aiguilles. Cette ressemblance est même si frappante entre un grand nombre de leurs parties, qu'on serait tenté de croire que le plan de la première ait servi de modèle pour la seconde. On peut en faire aisément la comparaison en voyant les beaux dessins dont est ornée la description qui se publie en ce moment de la cathédrale de Cologne. Cet ouvrage, exécuté avec autant de luxe que de soin, est fait pour exciter dans nos principaux citoyens le desir d'encourager nos artistes à en entreprendre sur notre cathédrale un semblable, qui fasse connaître mieux que tous ceux qu'on en a publiés jusqu'à présent, tout le mérite du plus grand et du plus admirable édifice qui existe en ce genre.


G. Bussi inc.

tinople. Si notre cathédrale a été surpassée dans la suite en dimensions et en magnificence par la célèbre basilique de S.t Pierre, elle ne laisse pas néanmoins d'être comptée encore aujourd'hui dans le nombre des édifices les plus extraordinaires qui existent, en raison de sa masse gigantesque, de sa magnificence, de la simplicité de sa construction, de la qualité des matériaux dont elle est construite, et de l'immense quantité de statues, de bas-reliefs et d'ornemens de tout genre dont elle est décorée (1). La planche 82 offre l'image de sa façade.

Dans quelle année elle a été commencée.

On croit communément que les premiers fondemens de ce somptueux monument furent posés par le Duc même le 15 mars de l'an 1386. D'autres prétendent qu'il ne fut commencé qu'en 1387; mais ces deux opinions se concilieront aisément, quand on saura que, mécontent des fondations de la première construction, le Duc la fit recommencer l'année suivante sur une aire plus étendue.

Architectes du tems.

Malgré toutes les recherches des plus habiles écrivains, le nom de l'architecte qui a tracé le plan de ce vaste édifice est demeuré ignoré. Le comte Giulini a combattu fortement l'opinion de ceux qui en attribuent le premier dessin à un certain *Henri Gamodia* ou *Zamodia*, Allemand, et il a prouvé que cet architecte ne fut appelé à Milan qu'en 1391. L'opinion de Torre qui en fait honneur à *Jean Antoine Omodeo* est tombée tout à fait dans l'oubli: car il est prouvé à l'évidence que cet excellent artiste, qui était à la fois architecte et sculpteur, et qui donna pendant long-tems ses soins à cette construction, ne vint au monde qu'un siècle après qu'elle fut commencée. Les premiers des architectes qui y ont travaillé, et dont on ait des notions certaines sont, *Marc de Campione*, et *Simon d'Orsenigo*, que certains écrivains ont regardés comme les auteurs du premier plan; mais cette opinion a également été trouvée sans fondement.

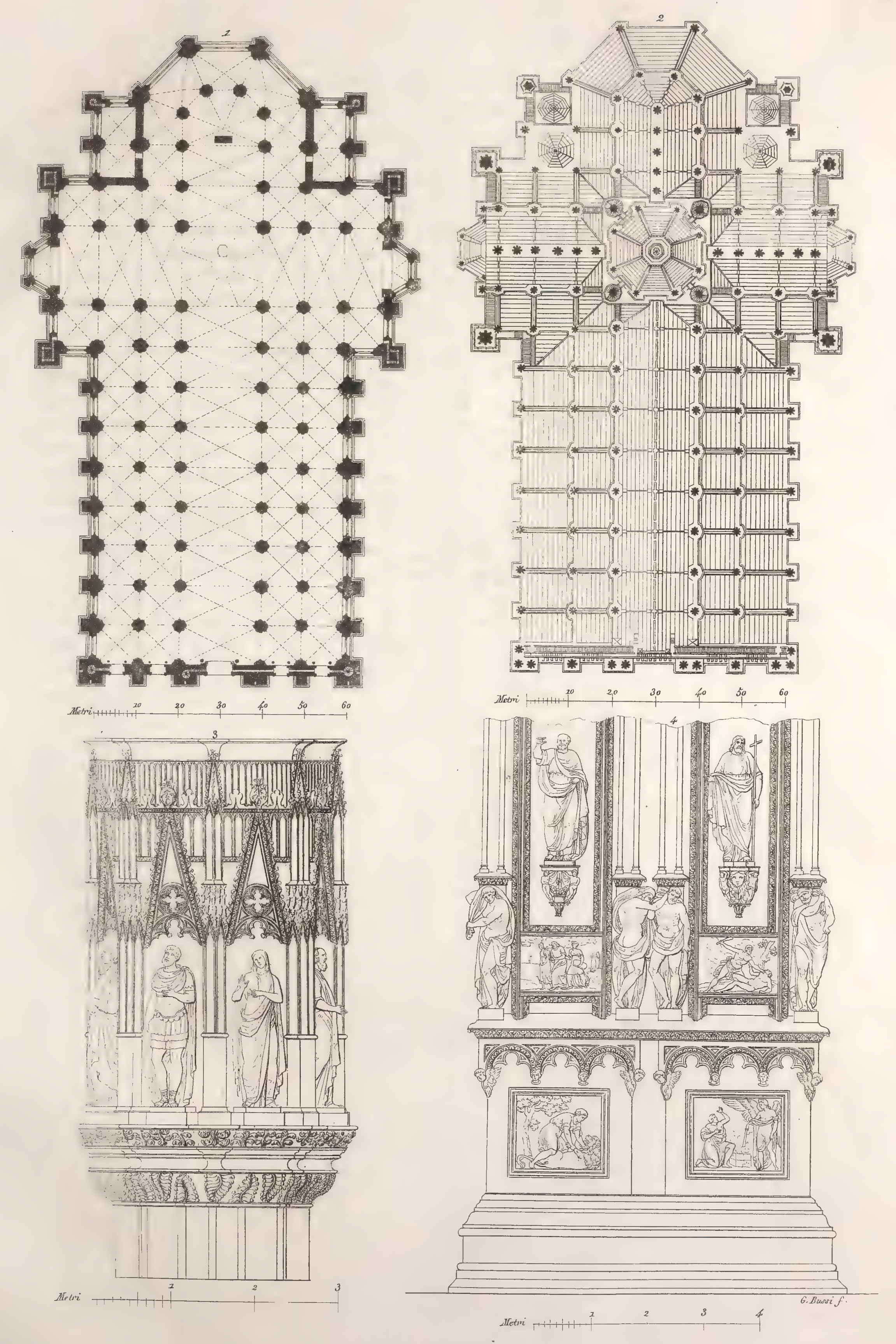
Pour nous, nous sommes d'avis que tous les hommes de l'art furent alors consultés et appelés à concourir à l'exécution d'un plan qui a pu être donné par d'autres, et qu'il fallut y faire successivement des modifications et des changemens, selon les besoins ou

(1) *C'est*, dit Scamozzi, liv. I.er, I.ère part, *un monument digne des Rois et des Empereurs, par sa grandeur, par la richesse des marbres et le grand nombre de sculptures, de ciselures et autres ouvrages de goût, dont il est décoré, et qui le rendent comparable aux temples les plus fameux qu'aient pu élever les Grecs et les Romains.*

les difficultés qui se présentaient dans cette grande entreprise. Il parait certain, que si l'architecte, par qui le premier plan fut donné, avait dirigé lui-même la construction, il n'y aurait pas eu autant de conseils tenus pour cet objet, et l'on n'y aurait pas vu autant d'ingénieurs en chef y prendre part. On sait que pendant une douzaine d'années plus de trente architectes ayant des places distinguées furent employés à cette construction: ce qui ne s'est vu dans aucune autre, par la seule raison que le nom, le mérite et le rang de l'architecte principal éclipsait totalement les noms des architectes secondaires. Nous ne donnerons point ici la liste de tous les architectes qui ont travaillé à la construction de ce vaste édifice: il en a été parlé assez au long dans les différentes descriptions qui en ont été publiées, surtout durant ces derniers tems. Ce qui importe le plus à notre objet, c'est de présenter une idée générale de sa construction, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Description du plan et de l'intérieur de cet édifice.

Rien de plus imposant n'y de plus majestueux que son intérieur. Les énormes piliers qui s'étendent en larges files d'un bout à l'autre de ce temple immense, les arcs qui en soutiennent les voutes élevées avec tout ce qu'elles supportent, l'élégance et en même tems la solidité de la construction, tout enfin excite l'admiration de l'artiste et du spectateur. L'édifice a la forme d'une croix latine, dont le bras le plus long se divise en cinq nefs, qui répondent aux cinq portes d'entrée. Voyez la planche 83 n.° 1. Les deux bras latéraux forment de même trois nefs, et ressortent en dehors du corps de l'édifice de toute la largeur d'une des plus petites nefs, et leur largeur est la moitié de celle du milieu. Ces nefs sont séparées les unes des autres par 52 piliers presqu'octangulaires, ayant des bases et des chapitaux; et ces piliers offrent dans leur longueur des cordons saillans selon le style gothique. Ils ont tous le même diamètre, à l'exception des quatre qui supportent la coupole, dans lesquels ce diamètre est plus grand d'un cinquième que celui des autres. Ils soutiennent les arcs aigus et les voûtes disposées en croix. La coupole, qui est octangulaire et a une petite lanterne ronde au milieu, est percée, dans son contour, de huit fenêtres garnies de vîtres en couleur, et aux quatre angles on voit quatre demi-figures saillantes, qui représentent les docteurs de la loi. La voûte offre l'aspect d'ornemens à jour dans le genre gothique et exécutés en peinture, et les quatre arcs sont surmontés de soixante figures en bas-relief avec des cordons qui les séparent. On voit au n.° 1 de la


1
2
3
4
Metri 20 20 30 40 50 60
Metri 20 20 30 40 50 60
Metri 1 2 3
Metri 1 2 3 4
G. Bussi f.


10
20
30
40
Metri

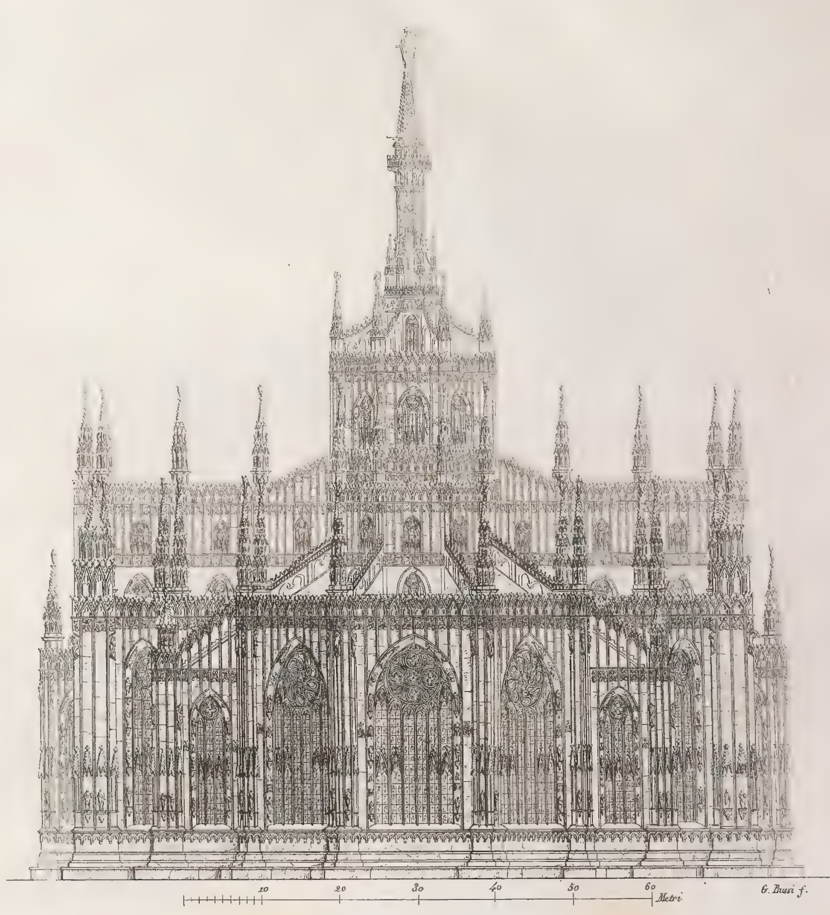

10
20
30
40
50
60
Metri
G. Busi f.

planche 84 la coupe de cet édifice en travers. Sa longueur jusqu'à la croix comprend neuf entre-colonnemens. La longueur totale des bras est égale à huit de ces entre-colonnemens, et il y en a trois et demi dans la dernière partie de cette croix, où se trouve le chœur, et dont l'extrémité présente les trois côtés d'un octagone. La nef du milieu étant plus haute que les autres, on voit ressortir du mur au dessus de chaque pilier un tiers de pilier avec son chapiteau, sur lequel posent les arcades et les voûtes des deux nefs adjacentes.

Vis à vis des contreforts qui soutiennent la masse de l'édifice au dehors il y a sur les murs d'enceinte à l'intérieur trente-six demi-piliers, qui, aux angles, sont des deux quarts, et servent aussi d'appui à la voûte. Les chapiteaux sont tous ornés de sculptures. Mais les plus remarquables de tous ces piliers sont ceux des grandes nefs du milieu, et les dix autres qui entourent le chœur: ce qui fait en tout 36 piliers. Ils sont décorés de huit niches, dans chacune desquelles il y a une statue d'une grandeur assez considérable, et qui sont surmontées d'élégans baldaquins en style gothique, de frises, d'arabesques et autres petites statues. On est surpris de voir que les chapiteaux, qui ont presque tous la même forme, soient aussi différens entr'eux pour ce qui regarde la distribution des ornemens. Cette variété, qui n'ajoute pas peu à la décoration de l'intérieur du temple, et rend ces chapiteaux uniques dans leur genre, offre un parfait modèle de la richesse et du goût bizarre de l'architecture gothique. Ils ont été dessinés pour la plupart par *Philippino de Modène* en l'an 1400. Nous en avons représenté un au n.° 3 de la planche 83, pour ne rien laisser désirer à la curiosité des lecteurs. Le mur d'enceinte du temple est percé de grandes fenêtres ovales, décorées de rosons élégans et variés, et d'autres ornemens de style gothique. Dans le plan primitif il ne devait y avoir que trois portes, qui auraient répondu aux trois nefs du milieu, et aux trois grandes fenêtres qui sont derrière le chœur. Il y avait en outre aux deux extrémités des bras de la croix deux autres portes, qui ont été murées par ordre de S.t Charles Borromée. Chacun des côtés de l'édifice présente quinze fenêtres, non compris les trois grandes, dont il vient d'être parlé, ni les demi-fenêtres pratiquées au dessus des deux grandes chapelles, qui ont été distribuées aux deux portes latérales supprimées. D'autres petites fenêtres décorées de même d'ornemens à jour règnent encore en haut sur les côtés

des grandes nefs et des adjacentes, et elles se trouvent au dessus de chaque arcade. Une chose vraiment digne d'admiration, c'est l'espèce de charpente en marbre des trois grandes fenêtres derrière le chœur, qui ont 36 brasses de hauteur et 16 de largeur. La partie du mur où commence leur ouverture a 10 brasses de hauteur, et celle de la nef est en total de 51 brasses et 6 onces. Voyez la planche 84 n.° 2.

Avant de passer à la description de ce vaste monument, nous croyons à propos de donner ci-après le tableau de ses diverses dimensions d'après les mesures les plus récentes qui en ont été prises. Nous observerons que la brasse de Milan dont nous avons fait usage, équivaut à un pied et dix pouces de Paris, ensorte que six de ces brasses font à peu près onze pieds de France.

	Brasses de Milan.	
Longueur intérieure de la façade jusqu'à l'extrémité derrière le chœur	249.	-
Largeur des cinq nefs prises ensemble	96.	6
Largeur d'une extrémité à l'autre des deux branches latérales de la croix, sans l'enfoncement des deux chapelles	128.	10
Largeur de la croix avec l'enfoncement des deux chapelles .	147.	6
Largeur des trois nefs qui comprennent le chœur . . .	64.	8
Largeur des petites nefs mesurée du centre des piliers . .	16.	1
Largeur des nefs du milieu	32.	2
Hauteur des grandes nefs, depuis le pavé jusqu'à la voûte .	78.	8
Hauteur des nefs moyennes, mesurées comme dessus. . .	51.	6
Hauteur des petites nefs, mesurées comme dessus	39.	10
Diamètre des piliers	4.	3
Epaisseur du mur d'enceinte	4.	3
Hauteur des 52 piliers, y compris la base et le chapiteau .	41.	-
Hauteur depuis le pavé jusqu'au sommet de la lanterne qui est au dessus de la coupole	108.	4
Hauteur de la lanterne	15.	-
Hauteur totale de la grande aiguille au dessus de la lanterne	49.	-
Hauteur de la statue de la Vierge en cuivre doré dont cette aiguille est surmontée	7.	-
Hauteur intérieure y compris la lanterne	123	4
Hauteur totale depuis le pavé jusqu'au sommet de cette statue.	179.	4

On voit d'après cela qu'il y a en Europe peu d'édifices d'une hauteur et d'une masse aussi imposante que celui-ci. Nos lecteurs nous sauront peut-être gré de leur donner ici le tableau comparatif que le comte Verri a inséré dans son *Istoria di Milano* des dimensions de notre cathédrale avec les principaux temples de l'Europe. L'église de S.t Paul de Londres, dit-il, a 500 pieds d'Angleterre de longueur sur 249 de largeur, et sa coupole en a 340 de hauteur ; elle est surmontée d'une croix dont la hauteur est de dix autres pieds, ce qui fait que la hauteur totale est de 350 pieds. L'église de S.t Pierre de Rome a 829 $\frac{1}{2}$ palmes romains, et 615 de largeur à la croix : la plus grande hauteur, qui est depuis le pavé jusqu'au sommet de la croix, est de 593 palmes. Le pied Anglais est de six onces, un point et huit atomes et $\frac{4}{5}$ de la brasse de Milan. Le palme romain est de quatre onces, six points $\frac{53}{100}$ d'atome du même brasse. Voici ce parallèle en brasses de Milan.

	Hauteur.	*Longueur.*	*Largeur.*
Cathédrale de Milan	180.	249. $\frac{1}{2}$	148. $\frac{1}{8}$
S.t Paul	174.	256.	127. $\frac{1}{2}$
S.t Pierre	222. $\frac{1}{2}$	311. $\frac{1}{2}$	230. $\frac{3}{4}$

Ainsi la cathédrale de Milan surpasse S.t Paul de Londres en hauteur et en largeur; mais elle a 42 brasses de moins en hauteur, 61 brasses $\frac{5}{6}$ de moins en longueur, et 82 brasses et $\frac{5}{8}$ de moins en largeur que S.t Pierre.

Nous observerons cependant qu'en fait d'ornemens et de statues, notre cathédrale l'emporte sur toutes les églises du monde, sans en excepter celle même de S.t Pierre de Rome.

La partie supérieure de ce vaste édifice est la plus surprenante et la plus admirable. On ne peut se former une juste idée de la quantité des ornemens qui résultent des différentes hauteurs des nefs et des voûtes, des parapets à jour qui règnent en haut de chaque étage, et forment le couronnement de l'édifice, ainsi que des diverses galeries sur lesquelles on peut se promener, des escaliers en marbre qui conduisent aux différens étages des voûtes, et enfin des canaux élégans construits en divers endroits pour l'écoulement des eaux. On voit au n.° 2 de la planche 83 le plan supérieur de cet édifice.

Les aiguilles sont surmontées de statues et ornées de plusieurs autres, avec des arabesques gothiques. Elles sont maintenant au nombre de 80, sans compter 24 autres aiguilles plus petites; et lors-

que l'édifice sera achevé il y en aura en tout 135, y compris les quatre de forme différente ayant un escalier en limaçon pour monter à la grande aiguille: une seule de ces dernières a été construite jusqu'à présent par Jean Antoine Omodeo architecte de la fabrique, lequel y a fait représenter son image en sculpture. L'aiguile du milieu domine sur toutes les autres, par une bizarrerie de construction, dont l'architecte François Croce est l'auteur. Elle s'élève comme une reine au dessus des seize aiguilles inférieures, dont huit sont surmontées d'une étoile en bronze doré, et les huit autres de figures d'ange. Son élévation, qu'on avait le projet de porter au de là de ce qu'elle est, n'est que de 49 brasses au dessus de la lanterne, et elle porte à son sommet une statue de la Vierge en cuivre doré de sept brasses de hauteur. Nous passerons maintenant à la façade, qui, après tant de variations, est enfin achevée.

Façade. L'ancien plan de cette partie de l'édifice ayant été égaré ou mis de côté, on ne pensa nullement à le refaire durant les deux premiers siècles qu'on travailla à cette grande entreprise, et l'on ne s'occupa que du reste de la construction. Ce fut particulièrement en 1560, lorsque S.t Charles Borromée fut élevé au siège archiépiscopal de cette église, que les travaux reprirent une nouvelle vie; et dans le pressant desir qu'avait ce prélat d'élever une façade qui répondît aux autres parties de l'édifice, il chargea en 1567 l'architecte Pellegrini d'en tracer le plan. Cet artiste imagina d'y amalgamer le style de l'architecture Romaine avec celui de la gothique, et il en fit deux dessins qui différaient peu l'un de l'autre, et dont la mort de l'archevêque empêcha l'exécution. Les travaux furent repris en 1595 sous le Cardinal Frédéric Borromée successeur du premier prélat, et un des dessins de Pellegrini fut adopté par ce cardinal pour la construction de la façade. Les portes et les fenêtres étaient déjà presqu'achevées sur ce dessin, lorsque Charle Buzzi, protestant contre ce plan d'architecture, en présenta à l'administration en 1646 deux autres de style gothique, l'un avec deux grandes tours carrées aux deux extrémités de cette façade, et qui se terminaient en clochers, et l'autre avec des piliers. Il est à observer que, dans ce plan, comme dans un autre de style gothique présenté par l'architecte François Castelli, on avait conservé les portes et les fenêtres de Pellegrini, soit à cause de la beauté de leur forme, soit pour raison d'économie. Après avoir consulté divers architectes, l'administration donna sagement la préférence au second plan qu'avait présenté Buzzi; mais

le laps de tems considérable qui s'écoula en délibérations et en préparatifs, priva cet architecte de l'honneur d'en diriger lui-même l'exécution; et ce ne fut qu'après sa mort, arrivée en 1658, que furent élevés les deux pilastres doubles dont est flanquée la porte principale. Le même genre de piliers fut ensuite continué, et ce sont les mêmes qu'on voit maintenant à cette façade; ils sont doubles à ses extrémités et aux côtés de la porte principale, et simples entre les portes secondaires. Voyez la planche 82, et le n.° 4 de la planche 83.

Pendant un siècle entier les travaux n'avancèrent qu'avec beaucoup de lenteur. La continuation du plan de Buzzi, et l'opinion prononcée de tous les architectes du XVIII siècle contre l'amalgame de l'architecture romaine avec la gothique, engagèrent en 1790 l'administration à ordonner la démolition de la partie de la façade qui avait été élevée d'après le dessin de Pellegrini, dont on ne conserva que les portes et les fenêtres. La même langueur continua encore à régner dans les travaux jusqu'en 1805, où Napoléon, alors Empereur des François et Roi d'Italie, rendit un décret portant que ce monument serait achevé dans le plus court délai possible; il affecta à sa confection cinq million de livres monnaie de Milan, à prendre sur le trésor public, ainsi que les sommes provenant du produit de la vente des biens appartenant à la fabrique de cette cathédrale. Les premiers soins furent tournés vers l'achèvement de la façade, qui fut entrepris sur un plan tracé par M.rs les architectes Amati et Zanoja, de concert avec les membres de l'Académie des beaux arts, et d'après les dessins des deux architectes Buzzi et Soave, mais réduits à plus de simplicité par économie. Le plan devait remplir les conditions prescrites, qui étaient de conserver les ouvrages déjà existans, de maintenir dans le reste de la nouvelle façade le style dominant de l'édifice, et de ne point outrepasser pour les dépenses la somme fixée par le décret. On jugera aisément, d'après cet exposé, que ni l'académie, ni les artistes chargés de cette entreprise, n'auraient point consenti à la réunion des deux genres d'architecture, dont ils connaissaient bien la discordance, s'ils n'y avaient pas été contraints par les circonstances que nous venons de rapporter. En deux ans à peu-près la façade de ce vaste édifice fut enfin achevée. On est étonné de la quantité des statues, des bas-reliefs agréablement distribués, des ornemens gracieux de style Romain et gothique, des arabesques et autres nombreux embellis-

semens dont elle est décorée. On peut la comparer à un musée de sculptures, où le connaisseur suit les progrès de l'art, et trouve des choses admirables, en faveur desquelles il se montre indulgent pour celles qui n'ont pas le même degré de perfection (1).

Ceux qui désireraient lire une description plus étendue et plus détaillée de ce superbe monument, pourront consulter, outre le *Guide de Milan* de Bianconi, Pirovano etc, et l'ouvrage *sulle principali fabbriche di Milano* de M.r le Marquis Joachim d'Adda, la description qui en a été faite par M.r Franchetti, et particulièrement la *Descrizione storico-critica* de ce temple magnifique accompagnée de 65 gravures, qui vient d'être publiée par M.r Artaria.

Nous ne pouvons nous dispenser de dire ici quelque chose de la magnifique Chartreuse, que Jean Galéas Visconti fit bâtir près de Pavie, et dont il posa la première pierre le 8 septembre de l'an 1396 (2). On prétend que l'architecte de ce superbe édifice fut encore *Henri Gamodia*, le même que celui auquel on attribue le plan de la cathédrale de Milan : d'autres soutiennent, qu'il est de *Marc de Campione*, et cette opinion est peut-être la plus vraisemblable, attendu que ce monument, quoique de style gothi-

(1) La façade est décorée de 240 statues de grandeurs différentes. Il en a été placé en divers autres lieux de l'édifice un nombre d'autres exorbitant sous la direction de M.r l'architecte Amati, qui a duré jusqu'au 13 mai 1813, et ce nombre est d'environ 1550. On en compte maintenant plus de deux mille et cent en place ; et lorsque l'édifice sera achevé, la totalité de ces statues, tant grandes que petites, doit s'élever à environ 3500. Les ouvrages se continuent en ce moment sous la direction de l'architecte Pestagalli et de M.r Pollak architecte adjoint. A défaut de moyens, depuis la vente qui a été faite des fonds appartenant autrefois à la fabrique, S. M. l'Empereur a assigné annuellement à cet objet une somme de 100,000 francs, dont la moitié pour les frais du culte et les réparations de l'édifice, et l'autre pour la continuation des travaux de construction.

(2) Avant M.r le marquis Malaspina de Sannazaro, personne n'avait encore donné une description complette de ce somptueux édifice. Ce vide se trouve aujourd'hui rempli au moyen de sa *Descrizione della Certosa di Pavia* publiée à Milan en 1818, ainsi que des additions et des corrections qu'il y a faites dans son *Guida di Pavia* imprimé l'année suivante, et dont cette description forme la cinquième et dernière partie. Les frères Durelli, habiles graveurs, travaillent en ce moment à une collection de 161 gravures représentant les différentes parties de ce beau monument, et dont les dessins ont mérité les suffrages de l'Académie.

que, offre des proportions où il règne de l'élégance et de l'harmonie, et qu'il n'est point surchargé d'ornemens morcelés comme on en voit dans les constructions vraiment gothiques. Cette église a la forme d'une croix latine, et sa longueur est de 165 brasses de Milan. Elle a trois nefs, dans laquelle n'est point compris l'espace des sept chapelles construites sur chacun des côtés de l'édifice, non plus que celui de la croix et du maître-autel : au centre de cette croix s'élève une coupole aussi solide qu'élégante.

La façade de cette église n'a été de même élevée qu'après la mort du même Duc arrivée l'an 1402, et elle fut commencée vers l'an 1473 d'après le dessin qu'en donna *Ambroise Fossano*, qui était peintre et sculpteur. Elle est également de style gothique, mais un peu différent de celui du reste de l'édifice ; elle est décorée en outre d'un grand nombre de sculptures : quarante-quatre statues sont agréablement distribuées sur son extrémité supérieure, et sa partie inférieure est ornée de cinquante médaillons, outre les nombreux bas-reliefs dont sont entourées les quatre grandes fenêtres, ainsi que la porte principale, et ceux qui sont placés entre ces médaillons. Cette belle façade est l'ouvrage de plusieurs artistes, dont on trouve un long catalogue dans une ancienne chronique qui existait dans les archives du couvent, mais les ouvrages appartenant à chacun d'eux n'y sont point indiqués. On distingue néanmoins parmi ces artistes *Jean Antoine Amadeo*, *Baptiste et César de Seste*, *Marc Agrate*, *André Fusina*, *Cristophe Solari* dit le *Gobbo*, *Augustin Busti* dit le *Bambaja*, *Jean Jacques de la Porta* etc. Les grandes fenêtres de la façade sont ornées de sculptures extrêmement délicates ; et l'on admire particulièrement les trois petites colonnes qui soutiennent l'angle aigu de chacune de ces fenêtres. Malgré le peu de propriété qu'on trouve à leur forme relativement à leur objet, et qui leur donne plutôt l'apparence de candélabres, elles sont singulièrement estimées pour l'ensemble du dessin et la beauté de leurs parties : motif pour lequel les connaisseurs les attribuent à *Augustin Busti*, qui se distingua de tous les autres sculpteurs de son tems par la finesse de sa touche, et il parait que les autres belles sculptures qui se trouvent entre la porte et les fenêtres sont aussi des ouvrages de cet artiste.

Quoique cette façade ne soit pas du meilleur genre d'architecture, et qu'on y aperçoive des sculptures médiocres parmi les bonnes, la richesse du travail et le talent avec lequel plusieurs de ces

parties sont exécutées, lui assurent des droits à l'admiration des connaisseurs.

Après avoir satisfait à la nécessité où nous étions de faire cette longue digression, nous allons reprendre le fil de l'histoire de la renaissance de la bonne architecture, et observer les progrès qu'elle fit dans la carrière du vrai beau.

Léon Baptiste Alberti.

Après Brunelleschi vint le célèbre Léon Baptiste Alberti, qui naquit à Florence en 1398 et mourut en 1472. Cet artiste montra non seulement par le fait, mais encore par ses écrits quel était le caractère particulier de chaque ordre d'architecture, auquel il sut donner des proportions mieux raisonnées, d'après l'étude qu'il avait faite des anciens monumens et des préceptes du grand Vitruve, dont les ouvrages à peine connus de quelques érudits de cette époque, étaient encore totalement ignorés des architectes, qui ne s'attachaient qu'à la pratique. Alberti, il est vrai, connut aussi l'ensemble des proportions en architecture, mais nullement celui des parties prises isolément pour en former un tout parfait. C'est ce qui se voit à l'évidence dans sa belle église de S.t André de Mantoue, qui, dans tout son ensemble, a des proportions convenables, avec lesquelles néanmoins ne s'accordent pas ses *trabéations* désagréables: motif pour lequel ses ouvrages trouvent des personnes qui les admirent, mais personne qui les imite, non plus que tant d'autres qui étaient en grande estime à la même époque. C'est pourquoi nous ne craindrons pas de dire que cet artiste, tout renommé qu'il est, ne peut pas être regardé absolument comme le restaurateur de la bonne architecture. Nous avons représenté à la planche 85 un de ses principaux ouvrages, qui est l'église de S.t André dont nous venons de parler, et dont il traça le dessin par ordre de Louis Gonzague Marquis de Mantoue, qui, par ses vertus et par son goût pour les arts et les sciences, mérita le titre d'Auguste. Le n.° 1 offre le plan de l'édifice. Les coupes de l'intérieur n.os 2 et 3, ne conservent, au dire de d'Agincourt, du plan original, que la proportion des parties indiquées dans ce plan, le tout ayant été exécuté après la mort de l'artiste. La façade n.° 4 ayant la forme d'un arc de triomphe décoré en même tems avec richesse et simplicité, rappelle à la mémoire l'arc de Rimini, et autres arcs de Rome, qu'Alberti avait étudiés, et sur lesquels il avait formé son style. Les parties composant les divers ordres se voient à la même planche sous les n.os 5, 6, 7 et 8.



1

5 6 8

7

4

13

10

12

9

11

Alluisetti f.

Bramantino architecte de Louis le Moro, depuis 1480 jusqu'en 1600.

Alberti fut suivi de Barthelemi Bramantino, Milanais, qui, selon Milizia, *vivait vers le milieu du XVI.e siècle; il construisit plusieurs édifices à Milan, et fut un des premiers à introduire dans cette ville la bonne architecture. Bramante apprit beaucoup de lui, non point Lazzari Bramante d'Urbin, mais un autre Bramante de Milan, qui passait alors pour un bon architecte.* Milizia ne parait pas bien informé à cet égard: car on sait à n'en pas douter, que Bramante d'Urbin vint effectivement à Milan du tems de notre Bramantino, ces deux architectes ayant travaillé ensemble, selon ce qui est dit dans la *Vie de Léonard de Vinci.* De là nait une question, qui est de savoir si les édifices construits dans notre ville, soi-disant par Bramante, l'ont été vraiment par lui, ou par le Bramante d'Urbin: question qui donne lieu à cette autre, lequel des deux a été le maître de l'autre. A considérer l'âge, la question devrait se résoudre en faveur du Milanais, attendu que celui d'Urbin était jeune quand il vint à Milan, soit de son propre mouvement, soit sur l'invitation, qui put lui en être faite par Léonard pour l'objet des constructions, que Louis le Moro duc de cette ville se proposait d'y faire élever; et une autre preuve que Bramantino était plus âgé que lui, c'est qu'il était déjà l'architecte de ce duc. On ne sait pas précisément combien de tems le Bramante d'Urbin resta à Milan: on prétend néanmoins qu'ayant été ensuite appelé à Rome, il laissa dans la première ville plusieurs plans d'édifices dont le duc avait ordonné la construction, et à l'exécution de laquelle seule celui de Milan donna ensuite ses soins.

Mais si Bramantino était plus âgé et déjà architecte du duc avant la venue de Bramante à Milan, il devait avoir déjà fait exécuter quelques ouvrages; et si cela est, comme il parait indubitable, nulle différence de style ne s'y fesant remarquer, si ce n'est dans quelques-uns des derniers, où l'on aperçoit cette nuance qui ne fait qu'améliorer la chose sans la changer, comment pouvoir les attribuer tous à Bramante? De plus, c'est que le style et le goût qu'on admire dans ces constructions, et surtout dans les églises attribuées à Bramante, est tout à fait particulier à Milan et à ses environs: et en effet, ce n'est qu'en Lombardie qu'on trouve de ces édifices et de ces églises dites dans le genre de Bramantino. Ce genre ne pouvait pas avoir été apporté de Rome par le Bramante d'Urbin: car les premiers édifices qu'il y a construits se ressentent à peine du style de Bramantino, et encore dans les proportions seu-

lement, mais du reste ils sont bien éloignés de sa manière, et il n'est pas à presumer qu'il l'ait changée tout à coup à Milan, d'après l'usage qu'il en fit si avantageusement dans la belle construction de la sacristie de S.t Satyre de cette ville, si tant est que le plan en soit de lui, et non de Bramantino. Dans ce cas il faut dire plutôt que le Bramante d'Urbino étant venu à Milan lorsqu'il était encore jeune, il trouva dans Bramantino un style analogue au sien, et qu'il se l'appropria avec cette variété de goût qu'on doit supposer dans Bramante, et avec une perfection qui le rendit supérieur à son maître même, ou au moins à ses ouvrages, si l'on refuse le titre de maître à notre Bramantino.

Christophe Solari.

Nous ne devons pas omettre encore de faire mention ici d'un autre architecte renommé, aussi notre compatriote, c'est Cristophe Solari, dit le *Gobbo*, lequel a été presque contemporain de *Bramantino*, et par qui a été construite en cette ville la belle église de la Passion, qui fut commencée en 1530, un peu avant que fussent jetés les fondemens de celle de S.te Marie près S.t Celse. Le plan de cette dernière église est, dit-on, de Bramante d'Urbino, auquel pourtant d'autres n'attribuent que le dessin du portique, qui sert d'entrée à cette église, et qui parait être, de tous les ouvrages qu'on prête aux deux Bramante, celui dont le style est le plus correct et le plus estimé. Solari fut un des premiers à déployer dans son art la majesté des grandes proportions; il éleva une coupole des plus belles après celle de la cathédrale de Florence, qui est un ouvrage du célèbre Brunelleschi; mais il ne surpassa point en génie les deux Bramante.

Il nous reste à voir encore lequel a été, de ces trois architectes, le véritable restaurateur de la bonne architecture. Nous n'hésiterons pas à dire que ce fut le Bramante d'Urbino, auquel appartient la gloire de l'avoir rendue à son ancienne splendeur. Nous l'avons vu travailler dans sa jeunesse avec Bramantino; mais il continua depuis à se perfectionner comme on le voit par ses ouvrages, et par la fameuse basilique de S.t Pierre, jusqu'à ce qu'enfin il arriva à cette pureté de style qui le distingue, et qu'il avait acquise à force d'examiner et de mesurer les précieux restes des monumens de l'architecture grecque et romaine. Personne avant lui n'avait apporté autant d'exactitude dans cette étude, quoiqu'on dise que Brunelleschi et autres l'eussent faite, chose qui est démentie par leurs propres ouvrages: car s'ils eussent mis à cela tout le soin nécessaire, il leur

aurait été facile de reproduire dans leurs ouvrages les proportions et la beauté du style des anciens monumens. Mais ces qualités étaient peu connues avant Bramante : ce qui prouve, que, pour imiter les ouvrages des grands maîtres, il ne suffit pas de les voir, mais qu'il faut en sentir la beauté et en être persuadé.

Ce n'est donc qu'à Bramante qu'appartient l'honneur d'avoir fait revivre la bonne architecture: car il ne se contenta pas d'observer les anciens monumens, il voulut encore les prendre pour modèle, en fesant usage de leurs proportions, et en transportant dans ses ouvrages tout ce qu'il trouva de sublime dans toutes les parties de l'architecture grecque et romaine. C'est pour cela que les édifices de Bramante sont, non seulement dignes d'admiration, mais encore qu'ils peuvent servir d'école pour la correction du style et l'élégance des proportions: ce qu'on ne peut dire d'aucun de ses prédécesseurs, tout célèbres qu'ils ont été.

Saint Pierre in Montorio.

Nous citerons, comme une des meilleures productions de l'imagination féconde de Bramante, le petit temple périptère qu'on voit encore dans la cour de couvent de S.t Pierre *in Montorio* à Rome : édifice si connu des amateurs, et qui, à l'exception de quelques incorrections dans les parties de la décoration, a été justement célébré par tous les maîtres de l'art, et surtout par Serlio et Palladio, qui l'ont jugé digne d'être placé parmi les monumens les plus précieux de l'antiquité. Le plan et l'élévation de cet édifice plein de grâce et d'élégance, sont représentés sous les n.os 9 et 10 de la planche 85. Les ouvrages de ce célèbre artiste enflammèrent tellement l'imagination ardente de Jules II, qu'à peine eut-il conçu l'idée d'élever le temple moderne le plus vaste et le plus magnifique, qu'il voulut le mettre aussitôt à exécution. Il chargea Bramante de ce grand ouvrage: c'est la fameuse basilique du Vatican. La planche 85 nous offre sous les n.os 11, 12 et 13 les plans de cet admirable édifice, et l'élévation de sa coupole, ainsi que Bramante en avait connçu le plan, et qui est tel que nous l'a conservé Serlio son élève. Les changemens introduits par les architectes qui succédèrent à Bramante dans la direction de l'ouvrage furent tels, qu'excepté les quatre grands arcs qui soutiennent le tambour de la coupole, il ne reste presque plus rien du plan primitif. Ce plan est grand parce qu'il est simple; il est clair, et complet, parce que le rapport des parties avec le tout est parfait. Une croix latine formée par des nefs qui offrent entr'elles les plus justes rapports de longueur

Basilique du Vatican.

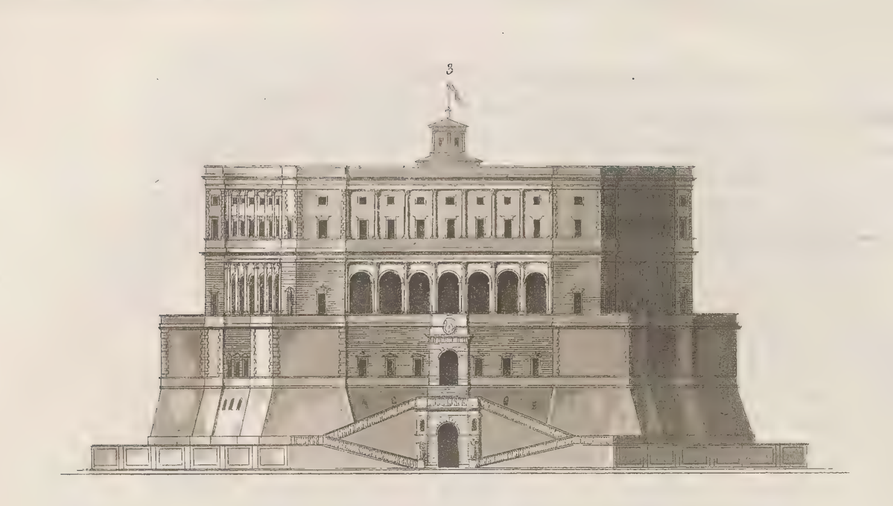
et de largeur, est majestueusement terminée par trois demi-cercles, d'où l'œil parcourt sans effort la coupole qui couvre le centre de l'édifice, et qui est vraiment immense: l'idée d'élever en l'air la vaste masse du Panthéon est d'une hardiesse qui étonne l'imagination. La distribution et la décoration tant intérieure qu'extérieure de cette construction gigantesque, ont une grâce et une élégance qui ne laissent rien à désirer.

Raphael d'Urbin, Peruzzi, Sangallo, Michel Ange, Jules Romain, etc. *qui fleurirent dans les XV. et XVI. siècles.*

Après que Bramante d'Urbin eut introduit un style correct dans l'art de l'architecture, il fut aussitôt suivi d'une foule d'architectes, qui se distinguèrent dans l'imitation de ses beaux modèles; et de ce nombre le plus illustre fut le fameux Raphael (1), qui succéda à Bramante dans la construction de la basilique de S.t Pierre. Après lui vinrent *Baldassar Peruzzi*, *Antoine Sangallo* (2), *Michel Sanmicheli* (3), le grand *Michel-Ange* (4), *Jules Roman* (5), *Jacques Tati* dit le *Sansovino* (6), *Sébastiano Serlio* (7), *Galéas Alexis de Pérouse* (8), le célèbre *Jacques Barozzi de Vignola* (9), et le fameux *André Palladio* (10). Ces deux derniers portèrent l'architecture au plus haut degré de perfection, le premier par le goût exquis qu'il mit dans les proportions de ses édifices, et le second en élevant l'architecture moderne au niveau de ce que l'ancienne a pu produire de plus sublime, dans les principes du grand Vitruve, ou dans ce qui nous reste de plus fameux des antiquités romaines.

Parmi les ouvrages d'architecture les plus renommés de Michel-Ange, on cite l'édifice de la *Bibliothèque Laurenziana* de Florence, ainsi que la chapelle dite des Princes, où se trouvent les mausolées des Médicis dans l'église de S.t Laurent. Mais ce fut à Rome, qui était alors le plus grand théâtre des productions de l'art, que cet artiste célèbre s'acquit le plus de gloire dans l'exécution des ouvra-

(1) Né en 1483, mort en 1520.
(2) Mort en 1546.
(3) Né en 1484, mort en 1559.
(4) Né en 1474, mort en 1564.
(5) Né en 1492, mort en 1546.
(6) Né en 1479, mort en 1570.
(7) Mort en 1552.
(8) Né en 1509, mort en 1572.
(9) Né en 1507, mort en 1573.
(10) Né en 1518, mort en 1580.



4

6

8

5

7

9

1

2

Albuisetti f.

ges dont il fut chargé par Paul III. Après la mort d'Antoine Sangallo, ce pontife confia à Michel-Ange le soin de continuer la vaste Basilique de S.t Pierre, dont le nouvel architecte améliora considérablement le plan et la construction. Nous avons donné la gravure de ce superbe monument dans le costume des Romains. Le même artiste fut encore chargé de bâtir, à la place où s'élevait autrefois le capitole, le palais du sénateur et des conservateurs de Rome; et malgré les difficultés du terrain, il sut donner à chacun de ces édifices un caractère propre, et mettre autant d'aisance que de noblesse dans leur disposition. Les n.os 1 et 2 de la planche 86 en offrent la façade et l'escalier. Michel-Ange fut également chargé, savoir; par le Pape Farnèse d'achever les ouvrages de décoration dans le palais de ce nom, et par le Pape Pie IV de convertir la principale salle des *Thermes de Dioclétien* en une église des plus belles proportions.

Les troubles politiques, qui, durant le XV.e siècle, se renouvellaient fréquemment dans plusieurs villes d'Italie, obligeaient les riches particuliers, et à plus forte raison les souverains, à mettre en état de défense leurs habitations, et par conséquent à leur donner quelques formes extérieures de fortification. Un des exemples les plus récens et les plus ingénieux de cet usage, qui dura jusqu'à la fin du XVI.e siècle, est sans contredit le château de Caprarola, ouvrage du célèbre Vignole justement admiré des connaisseurs. Voyez le n.o 3 de la planche ci-dessus. Les n.os 4 et 5 représentent *la Rotonda del Capra de Palladio*.

Dans le grand nombre de beaux édifices dont l'illustre Palladio a embelli la ville de Vicence sa patrie, le palais des comtes Chiericati, qui est sur la place dite de l'ile, est sans contredit le plus parfait et le plus magnifique (1): nous en avons donné le plan et la façade sous les n.os 6 et 7 de la même planche.

C'est au génie et aux efforts constans de ces grands maîtres, que l'architecture est redevable des progrès étonnans qu'elle fit alors. Palladio parait néanmoins être celui qui l'a portée au plus haut degré, n'y ayant eu personne depuis lui qui l'ait surpassé ni même égalé. Vers le même tems fleurit encore le célèbre *Pellegrino Pel-* Pellegrino Pellegrini.

(1) V. *Descrizione delle architetture di Vicenza*, 1779, in 8.° fig.° — *Il Forestiere istruito nelle cose d' architettura di Vicenza*, 1780, in 8.° fig.° Temanza, *Vite degli architetti Veneziani*.

legrini, surnommé *Tibaldi* (1), de qui nous avons à Milan plusieurs édifices, dont le plus remarquable est la belle église de *San-Fedele*, qui ne le céderait en rien à aucune des églises de Palladio, sans quelques petites taches qui se voient dans les finimens de certaines parties purement de fantaisie : chose assez ordinaire aux artistes qui sont en même tems architectes et peintres, comme l'étaient *Pellegrino* et *Michel-Ange* lui-même, qui, dominés l'un et l'autre par une imagination ardente, se sont laissés entraîner facilement au desir de sortir de cette monotonie, qui est inséparable de la sévérité de la bonne architecture. Mais sous le rapport du génie, *Pellegrino* a surpassé *Palladio* : c'est ce dont on a une preuve évidente dans le chœur de notre cathédrale dont il a tracé le plan, indépendamment du ton de grandeur qu'il a su donner, même aux plus simples de ses constructions. En général il a copié *Vignole* dans l'observation des proportions; mais il s'est montré vraiment original pour ce qui tient à l'ornement, et il a mieux connu qu'aucun autre l'effet en matière d'architecture.

Dominique Fontana.

D'autres architectes renommés sont venus ensuite, et entr'autres Dominique Fontana (2), qui s'est rendu célèbre pour avoir élevé ces obélisques gigantesques qu'on admire à Rome, et par la construction de plusieurs grands édifices. Son style néanmoins s'écartait de celui des meilleurs architectes qui l'avaient précédé, et se sentait déjà des détériorations de l'esprit de nouveauté. Après lui vint l'émule de Palladio, le fameux Vincent Scamozzi de Vicence (3), qui, à

Vincent Scamozzi.

la vue des ouvrages de Sansovino et de Palladio, et, comme le dit Milizia dans sa vie, *jaloux de marcher sur les traces de ces deux célèbres artistes, alla à Venise pour y observer leurs chefs-d'œuvre, et se mit dans la tête de les surpasser. Il eut particulièrement en vue Palladio, et crut s'être élevé au dessus de lui.* Et en effet il se rapprocha tellement de son style, que l'on confonderait plusieurs de ses ouvrages avec ceux même de Palladio, s'il l'avait toujours égalé pour la pureté du style et l'originalité de l'invention, et s'il n'avait pas commencé à introduire un peu de licence dans les ornemens : aussi ne peut-il être mis en paralèlle avec lui pour l'excellence du goût en architecture, quoique pourtant ses préceptes

(1) Né en 1522, mort en 1592.
(2) Né en 1543, mort en 1607.
(3) Né en 1552, mort en 1616.

87.



V. Raineri inc.

soient peut-être préférables à ceux de Palladio même. Nous avons représenté sous les n.os 8 et 9 de la même planche la façade d'une maison de campagne de ce célèbre architecte sur les bords de la Brenta.

Avant de nous avancer davantage dans l'histoire de cet art, qui, depuis ces grands architectes, commença de nouveau à perdre de sa pureté, nous ne voulons pas oublier de faire mention ici de deux autres architectes, qui, quoique peu connus, ont laissé à Milan deux monumens magnifiques, dans lesquels brillent leur savoir et leur goût. Le premier de ces deux artistes, et celui qui mérite le plus d'être connu, surtout des connaisseurs, non moins comme bon peintre que comme habile architecte, est Joseph Meda, qui fut chargé par S.t Charles Borromée de construire en 1570 la grande cour du séminaire pour les jeunes ecclésiastiques. Cette construction est imposante et d'une beauté admirable; elle a deux ordres avec leurs architraves, élevés l'un au dessus de l'autre sur des colonnes majestueuses et disposées deux à deux, le premier dorique, et le second ionique. « On pourrait souhaiter seulement, dit Bianconi dans son nouveau *Guide de Milan*, que les colonnes ne fussent point accouplées, et que les entrecolonnemens ne fussent pas d'une largeur à donner des craintes sur la solidité des architraves, dont on voit néanmoins les pièces bien enclavées les unes dans les autres ». Voyez la planche 87.

Joseph Meda en 1570.

L'autre architecte est Fabius *Mangoni*, dont le nom est presqu'inconnu hors de la Lombardie, quoique pourtant cet artiste se soit élevé au rang des plus grands architectes par la construction du fameux édifice appelé autrefois Collège Helvétique qui se voit à Milan (1), et pour lequel son nom ne devrait être pas moins célèbre que les leurs. Saint Charles Borromée ayant résolu en 1579 d'établir un séminaire pour l'éducation des jeunes Suisses, désigna pour cela un couvent de religieuses de l'ordre de S.t Augustin, auquel pourtant il ne fut fait aucun changement, jusqu'en l'an 1620, époque à laquelle le cardinal Frédéric Borromée fit commencer l'édifice dont ils s'agit, d'après le plan qu'en donna Fabius Mangoni. On s'est donc étran-

Fabius Mangoni en 1620.

(1) Après la suppression du Collège Helvétique par Joseph II, on établit dans ce palais plusieurs bureaux pour les affaires du gouvernement qui existait alors. Du tems de la république il fut occupé par le corps législatif, ensuite par le ministère de la guerre, puis par le sénat; et il renferme aujourd'hui les bureaux de la comptabilité générale de l'état.

gement trompé, quand on a cru que cette construction était l'ouvrage du fameux Pellegrini, car il y avait déja un an que cet architecte était mort, lorsqu'on en conçut l'idée. Son architecture peut soutenir le parallèle avec celle de tout autre monument de l'antiquité, tant pour la pureté du style, que pour le ton de grandeur qui y domine. La vue des deux cours renfermées dans sa vaste enceinte rappelle le souvenir des somptuenx édifices de l'ancienne Grèce; et en se promenant sous ses portiques, on se croit transporté à Athènes aux tems heureux de Périclès, ou à Rome sous le règne d'Auguste. Il est à regretter que ce bel édifice n'ait pas été achevé par le même architecte: car sa façade, qui est de François Richini et d'une date postérieure, est bien loin de répondre à la noblesse de l'intérieur, dont l'ensemble se compose de deux grandes cours entourées d'un portique, qui, dans la seconde, ne règne que sur trois de ses côtés, avec des colonnes portant une architrave d'ordre dorique au rez-de-chaussée, et ionique à l'étage supérieur, et dont la distance les unes des autres est conforme aux préceptes établis par Vitruve pour l'Eustyle. L'architecte a fait entrer dans ce plan trois grands vestibules, dont le premier sert d'entrée, le second joint ensemble les deux cours, et le troisième donne accès à une grande salle qui se trouve au fond, et en face da la porte d'entrée. Cette belle disposition, en étendant la perspective, offre divers points de vue, dont l'aspect est vraiment théatral. Les colonnes, les architraves et les corniches sont de granit rouge vulgairement appelé *miarolo* (1); voyez la planche 88 (2).

Nouvelle décadence de l'architecture.

Et pourtant, tous ces modèles du vrai beau qui s'offraient à la vue dans les édifices dont nous venons de parler, tous les écrits publiés de nouveau pour la conservation des principes de l'art dans toute leur intégrité, n'empêchèrent pas que l'architecture ne tendît encore à s'écarter de la pureté de son style primitif. L'esprit de nouveauté, qui peut rendre parfaites les choses

(1) On en tire d'une montagne appelée *Baveno* sur le lac majeur une quantité et des blocs de toutes grandeurs; et le transport en est si facile pour la voie du Tesin et du grand canal jusqu'à Milan, qu'on compte dans cette ville plus de 5,000 grosses colonnes de ce granit.

(2) Ceux qui voudraient voir ce majestueux édifice représenté plus en détail pourront consulter le 6.e cahier de la *Raccolta delle migliori fabbriche* etc. *di Milano*, publié par M.r le Marquis d'Adda en 1820.



V. Raineri inc.

susceptibles de le devenir, et ne peut que nuire dans celles qui le sont déjà, ne tarda pas à entraîner hors des limites du vrai beau les architectes qui vinrent après, quoique souvent doués de beaucoup de génie. Tels furent, Martin Longhi (1) de Vigiu, Honoré son fils (2), Charles Maderno de Bissone dans le pays de Como (3), qui alongea l'église de S.t Pierre de Rome, et en fit la façade outre plusieurs autres ouvrages renommés : tels furent encore Flaminio Ponzio Lombard (4), par qui furent élevés aussi plusieurs édifices remarquables à Rome; *Pierre Berrettino de Cortone* (5) architecte et excellent peintre; Alexandre Algardi de Bologne (6), qui a bâti la fameuse villa Panfili à Rome, et tant d'autres architectes célèbres, dont il serait trop long de faire l'énumération.

Martin et Honoré Longhi, Charles Maderno, Flaminius Ponzio, Pierre Berrettini *etc.*

L'architecture avait conservé jusqu'alors un style, qui n'était pas tout-à-fait dépourvu de beauté, et qui rappelait en partie celui des bons architectes du XV.e siècle. Mais le coup le plus fatal devait lui être porté par les deux plus grands architectes qui vinrent ensuite, et qui furent Laurent Bernini (7) et François Borromini contemporains, le premier né à Rome, et le second à Bissone, diocèse de Como (8). La noble et magnifique simplicité de Palladio, de Vignole et de Sansovino ne parut point assez belle aux yeux de ces nouveaux artistes; et tout en voulant embellir leurs constructions d'ornemens nouveaux, ils les surchargèrent de détails recherchés et minutieux, comme la poésie l'était alors de sentences et de métaphores. Bernini fit le grand portique de la place de S.t Pierre, dont l'architecture est d'un style passable; mais dans toutes les autres choses qu'il a faites, et même dans la magnifique tribune en bronze dont il a décoré la même basilique, il a mêlé le beau avec le bizarre le plus étrange: ce qu'il a fait également dans ses églises comme dans toutes ses autres constructions, dont nul autre n'a peut-être fait un plus grand nombre que lui. Borromini avait une sorte d'aversion naturelle pour les lignes droites, et fit pompe d'une architecture capricieuse qui lui était propre,

Bernini et Borromini.

Style baroque.

(1) En 1572 il fut architecte de Grégoire XIII à Rome.
(2) Né en 1569, mort en 1619.
(3) Né en 1556, mort en 1629.
(4) Mort sous le Pontificat de Paul V. élu en 1606.
(5) Né en 1596, mort en 1669.
(6) Né en 1602, mort en 1654.
(7) Né en 1598, mort en 1680.
(8) Né en 1599, mort en 1667.

comme on le voit par les nombreux édifices qu'il a construits à Rome. On ne saurait concevoir comment avec si peu de goût et de lumières cet artiste a pu être regardé comme la lumière de son siècle. Ces deux architectes étaient doués l'un et l'autre de beaucoup de talent, soit pour l'invention, soit pour l'exécution; et cet esprit de nouveauté introduit par des hommes de ce genre ne pouvait manquer d'avoir une multitude de partisans. Aussi, dès que le caprice se fut mis à la place des règles, il n'eut plus de frein, et alors le goût pour le baroque commença à se propager, et finit par faire évanouir jusqu'à l'idée du vrai beau en architecture. Il paraît que ce goût dépravé avait pris pied particulièrement à Bologne, où il avait été mis en vogue par *Stefanino della Bella*, artiste renommé de cette ville: ce qui fit donner le nom de goût *Bolognese* à ce style bizarre et fantasque, dont tout l'art consistait à imiter des cartouches variées de mille manières. Le comte Algarotti qui savait si bien distinguer le vrai beau, détermina *Mauro Tesi* (1), peintre alors renommé, à abandonner le style baroque, et le remit sur la voie du beau antique dont tout le monde s'était écarté, et semblait même avoir perdu la trace.

Le style baroque en passant en France prend le nom de style français.

Ce mauvais goût, après s'être répandu dans toute l'Italie, ne tarda pas à passer en France, d'où, comme toutes les autres modes, il se propagea ensuite chez les autres peuples sous la dénomination de style français.

Dans l'état de dégradation où se trouvait partout la bonne architecture, il était naturel que le goût s'en conservât davantage dans les lieux où se trouvaient en plus grand nombre les ouvrages de Sanmicheli, de Sansovino, de Palladio et de Scamozzi, c'est-à-dire dans le pays Vénitien, et particulièrement à Vicence, où il y eut toujours des architectes animés d'une sorte de zèle patriotique pour le maintien de l'école de Palladio, et qui ont peut-être empêché par là que le goût de la bonne architecture ne se soit tout-à-fait éteint.

Nouvelle renaissance.

Cette dépravation de goût dura jusques vers la fin du XVII. siècle; mais, soit qu'on fût enfin fatigué d'avoir à imaginer toujours des choses nouvelles, soit qu'on se fût aperçu une autre fois d'avoir perdu la trace du vrai beau, on en revint à l'étude des monumens des bons architectes du XV.e siècle, et l'on se corrigea peu à peu de

(1) Né en 1730, mort en 1766.

l'étrange manie des lignes droites trop fréquemment brisées, et des courbes de fantaisie dans les ouvrages d'ornement. Un des premiers à se distinguer dans cette réforme salutaire fut Nicolas Salvi, Romain (1), qui a construit à Rome la fontaine magnifique de Trevi, la belle église de Sainte Marie de Gradi à Viterbe, et autres édifices remarquables d'un style qui plait, mais dont on n'est pas encore satisfait.

Nicolas Salvi Romain.

Le comte Alexandre Pompei de Vérone, peintre et architecte distingué (2), fut encore un des premiers à se déclarer contre le mauvais goût qui s'était introduit dans l'architecture; et non content de le désavouer par ses propres ouvrages, il le combattit dans un écrit qu'il publia sous le titre de, *I cinque ordini dell'architettura civile di Michele Sanmicheli*: ouvrage dans lequel en démontrant l'erreur où étaient tombés les architectes, et le mauvais genre de décoration usité alors, il donna la première impulsion vers la connaissance du vrai beau, dont on commençait à peine à avoir alors quelques notions équivoques. D'autres artistes venus après s'étant également élevés par leurs exemples et leurs écrits contre le mauvais goût dans cet art, il se forma un style ou demi-beau d'architecture, qui commença à devenir général, comme on peut le voir par les édifices de cette époque. Mais celui qui contribua le plus à faire renaître la bonne architecture fut Louis Vanvitelli, Romain (3), lequel ayant eu occasion de construire des édifices considérables, tels que la maison de plaisance du Roi de Naples à Caserta, et des églises magnifiques tant dans la capitale de ce royaume qu'à Ancône, se créa un style qui, s'il n'arriva point au beau sublime de l'art, s'en approcha de beaucoup, et servit de modèle aux autres artistes.

Alexandre Pompei de Véronne.

Vanvitelli, Romain.

Presque dans le même tems que vivait Vanvitelli Venise donna le jour au fameux Thomas Temanza (4), qui ayant pris à tâche d'imiter les ouvrages du XV.e siècle, et particulièrement ceux de Palladio, construisit quelques édifices sur le style de ce dernier architecte; il connut mieux que lui le vrai beau en architecture, sans cependant avoir son génie, et ne fut point original dans ses compositions.

Thomas Temanza.

(1) Né en 1699, mort en 1751.
(2) Né en 1705.
(3) Né en 1700, mort en 1773.
(4) En 1778 il écrivit les *Vite de' più celebri architetti e scultori Veneziani.*

Piermarini de Foligno.

Revenant aux succès qu'eut l'école de Vanvitelli, nous n'oublierons pas de faire mention du fameux Joseph Piermarini de Foligno son disciple, auquel Milan est redevable de plusieurs de ses plus beaux édifices, et qui fut le premier à faire revivre parmi nous la bonne architecture, dont les ouvrages étaient encore défigurés par des ornemens entortillés et du style le plus baroque, comme on le voit encore particulièrement dans la façade de l'église de S.t Barthelemy, et dans celles des palais Cusani et Litta de cette ville. La première, quoique décorée d'ornemens, de colonnes et de statues, n'est qu'une construction baroque élevée en 1735 sur le dessin d'un certain Marc Bianchi Romain. La façade imposante du palais appartenant autrefois à l'illustre famille Cusani, et où se trouve établi maintenant le commandement général militaire de la Lombardie, est un ouvrage d'un style bizarre et pesant, exécuté au commencement du siècle dernier sur un plan tracé par l'architecte Ruggeri. On a un monument non moins singulier de ce genre d'architecture dans le palais du Duc Litta, commencé par le comte Barthelemi Arese sur un dessin méthodique de Richini, et achevé ensuite par la famille Litta à la même époque. La façade de ce palais, qui est riche en marbres, et d'une grandeur majestueuse, est d'un certain Bolli; mais il est peu d'édifices dont l'architecture et les ornemens soient d'un style aussi bizarre. Nous en avons donné le dessin à la planche 89, comme un exemple du mauvais goût qui régnait alors.

Académie des beaux arts à Milan.

Mais ce mauvais goût ne tarda point à disparaître, lorsque le fameux architecte Piermarini, dont nous venons de parler, eut pris la direction de l'académie fondée en cette ville par la munificence de l'imortelle Marie Thérèse (1): établissement où il se forma bientôt de bons élèves, et qui est cause que les constructions d'architecture ont totalement changé l'aspect de notre ville. Le théâtre qu'on y voit, le plus beau, le plus grand et le plus commode, non seulement de l'Italie, mais encore de toute l'Europe, est sans contredit l'ouvrage le plus distingué de ce fameux architecte, quoique pourtant il ne l'emporte point sur la superbe maison royale de Monza, dont il a aussi été l'architecte, et qui a une chapelle d'ordre corinthien le mieux conduit qu'on puisse voir. Voyez la planche 90.

(1) L'Académie de Milan fut ouverte an 1776, et Piermarini la présida jusqu'en 1796; il mourut peu d'années après dans sa patrie.



V. Rainieri dis. ed inc.



V. Raineri f.

Nous n'omettrons pas non plus de rendre hommage aux talens distingués de M.r Joconde Albertolli notre compatriote, actuellement vivant, qui a été parmi nous le restaurateur du bon goût dans les ornemens d'architecture, et dont l'école, fondée en même tems que celle d'architecture, a introduit dans tous les arts une pureté de style et une beauté de composition, auxquelles ils sont redevables de l'éclat dont ils brillent aujourd'hui. Cet artiste n'a pas seulement indiqué la voie pour arriver avec le tems à la perfection, il a atteint lui-même de bonne heure cette perfection, et en a rendu la route facile et sûre aux jeunes artistes, comme on le voit par la quantité de bons élèves qu'il a formés en peu d'années. Nous ferons également mention de M.rs Simon Cantoni, Léopold Polack, du chevalier Canonica, de M.r Paul Landriani et du marquis Cagnola, tous architectes des plus distingués, outre plusieurs autres qui ont connu le vrai beau en architecture, et en ont laissé, surtout à Milan, de magnifiques monumens. M.r Cantoni, qui s'était déjà fait connaître par la construction du grand Salon, dit *Salone di Genova* et autres édifices remarquables, a élevé le principal monument de sa réputation dans le vaste palais Serbelloni, qui se fait remarquer par un vestibule magnifique à l'intérieur, par une belle cour ornée de portiques, et par une façade imposante, sur le milieu de laquelle règne un grand balcon avec des colonnes majestueuses et détachées, et un large bas-relief où sont représentés des évènemens appartenant à notre histoire. M.r Polack a été l'architecte de la *Villa* royale, un des palais modernes dans la construction duquel il règne à la fois le plus de magnificence, d'harmonie et de goût, et que le comte Louis de Belgiojoso a fait élever dans cette ville en 1790: M.r Canonica a donné le dessin et dirigé les travaux du vaste amphithéâtre appelé l'*Arena*, qui se voit sur la place du *Foro* de la même ville, et qui est un des plus grands monumens qu'ait fait élever le gouvernement italien pour l'embellissement de Milan. Cet amphithéâtre a environ 734 pieds de long sur 367 de large, et peut contenir à peu près 40,000 personnes. On y donne des spectacles de courses à pied et à cheval et de chars, et l'eau qu'on peut y introduire le rend propre aussi à ceux de naumachie. La porte principale et le *pulvinar* offrent deux des plus belles productions de l'architecture moderne. La première est en granit, et décorée de quatre colonnes d'ordre dorique: la frise et la corniche en sont d'un travail élégant, et le fronton est orné d'un bas-relief

Albertolli.

Cantoni, Polak, Canonica, Landriani, Cagnola.

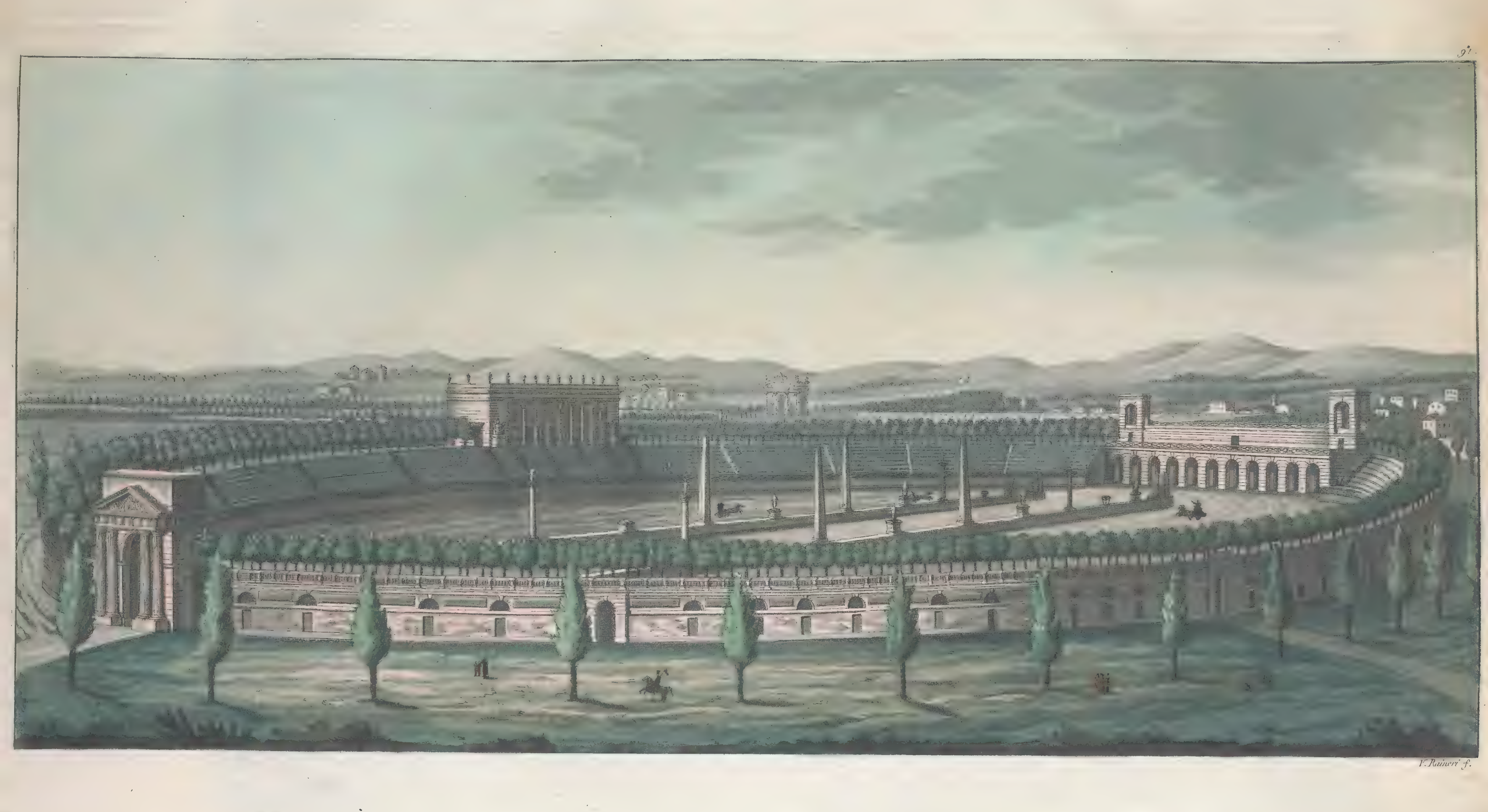
en marbre, dont le sujet est une allusion aux courses des anciens. Le *pulvinar* qui s'élève au dessus de l'amphithéatre est d'une belle architecture, et présente vers l'arène une grande et imposante colonnade en granit rouge et poli, surmontée de chapiteaux, et d'une corniche d'ordre corinthien, avec un large escalier aussi en granit, sur lequel vont se ranger les personnages composant le cortège de la cour. Voyez la planche 91. M.r le marquis Cagnola a aussi embelli Milan de plusieurs édifices marquans, parmi lesquels se font distinguer la belle porte, dite *Porta Ticinese*, et plus particulièrement encore le grand arc de triomphe du Simplon, monument admirable d'architecture, où la perfection du goût et du travail ne laisse peut-être rien à envier aux ouvrages des meilleurs tems de la Grèce et de Rome. Si cet arc est achevé un jour, comme nous l'espérons, ce sera un des monumens d'architecture les plus fameux qui aient été élevés dans ce genre chez les anciens et les modernes, et il fera honneur en même tems au célèbre architecte dont il est l'ouvrage, à la ville de Milan, à la nation et au siècle (1). Voyez la planche 92.

Nous ne voulons point finir cet article sans dire un mot de M.r Landriani, un des plus savans architectes et des plus habiles peintres de décorations théatrales dont puisse se vanter aujourd'hui l'Europe. Les ouvrages de cet artiste renommé portent l'empreinte d'une pureté et d'une correction de style, qui lui assurent des droits aux suffrages de la postérité; et c'est à ses écrits, et aux excellens traités qu'il a publiés encore récemment sur la perspective (2), que notre ville est redevable des élèves en ce genre dont elle a lieu de se glorifier.

Nous observerons en finissant, que l'heureuse révolution qui s'est opérée depuis quelques années dans l'architecture, et les progrès qu'a faits cet art jusqu'à nos jours, non seulement en Italie, mais encore dans toute l'Europe, sont dus aux nombreuses académies

(1) Tous les vœux se réunissent pour voir enfin achevé le plus grand et le plus bel arc de triomphe qu'aient imaginé les modernes: monument dont la construction et les dépenses sont déjà faites aux deux tiers, et qui suffit seul pour honorer le siècle où il a été exécuté, et pour immortaliser le nom de l'architecte dont il est l'ouvrage. Cicognara, *Storia della scultura* etc. Vol. III. pag, 231.

(2) V. *Biblioteca Italiana*, N.° 106 octobre 1824.


9.
V. Raineri f.



M.se Luigi Cagnola inv. e del. V. Raineri inc. l'A. Tinta Fratelli Brunati inc.

qui se sont formées dans tous les pays ; à l'étude qu'on y fait des beaux monumens d'antiquité qui nous restent, et surtout aux excellentes gravures qu'on a pris soin de faire des ouvrages d'architecture les plus renommés de la Grèce et de Rome, et de tout ce qui a été exécuté de mieux en ce genre par les architectes modernes. Que si la manie d'innover et d'outrepasser les justes limites dans lesquelles le goût est circonscrit, ne vient point altérer et corrompre une autre fois cet art, nous pourrons dire l'avoir vu porter de nos jours à son ancienne perfection.

SCULPTURE.

Antiques sculptures à Milan, Naples etc.

Nous avons déjà eue occasion de parler de quelques ouvrages de sculpture antérieurs à la renaissance de cet art, et nous avons donné la gravure du fameux devant-d'autel en or de S.t Ambroise, et des sculptures grossières qui décoraient autrefois une des portes de notre ville. Nous savons aussi qu'il existe une statue de Frédérie II à Capoue, et que l'on conserve dans le palais *sénatorial* à Rome des monumens des premiers Angiovins, ainsi que celui de Charles I.er On voit également, dans l'église de S.te Claire à Naples un monument de Robert le *Sage* ; dans le cloître des Carmelitains (1) une statue qu'on croit représenter Elisabeth mère de Corradin; dans la même église celle de Charles II dit le boiteux qui se voyait en Provence, et à Sainte Marie *della Croce di Palazzo* à Naples deux bas-reliefs relatifs à la Reine Sanche d'Arragon seconde femme de Robert, ouvrage qu'on croit être de *Masuccio*.

Avant de commencer à parler des artistes qui ont le plus contribué à la restauration de cet art, nous observerons avec M.r le chevalier Cicognara (2), que les auteurs de l'histoire des arts en Italie se sont étrangement trompés dans la préférence qu'ils ont accordée

(1) V. pl. 75 n.° 5.

(2) Il n'est pas possible de parler de la sculpture en Italie, sans consulter et rapporter même, autant que le permet la concision que nous nous sommes prescrite dans cet ouvrage, ce que ce savant écrivain a dit de la sculpture dans son fameux traité: *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italie sino al secolo di Napoleone* etc. *Venezia*, 1813, etc. Vol. III. in f.° fig.°

pour le talent aux plus anciens artistes de ces tems, surtout lorsqu'ils parlent d'ouvrages antérieurs à la moitié du XIII.e siècle, ces ouvrages ne pouvant plus être considérés en général comme appartenant à l'époque de la décadence des arts, attendu que l'école de Pise avait déjà des chefs-d'œuvre en ce genre, et que les Vénitiens avaient fait de nobles essais de leur talent dans leur capitale. On confond les ouvrages de cette époque avec ceux qui l'ont précédée d'un siècle et plus, et l'on regarde cette faible lumière comme une espèce de crépuscule, qui appartenait plus au déclin qu'à l'aurore de nouvelles lumières en sculpture. Parmi une foule de noms ensevelis dans l'oubli, on trouve celui d'un Jacques Porrata de Como ou de Crémone, qui en 1274 exécuta les statues des prophètes dont est décorée la grande porte de la cathédrale, et en fit l'architrave avec ses bas-reliefs. Ces ouvrages ne sont pas les seuls qu'il ait faits; car en observant attentivement plusieurs autres sculptures de cette époque qui se voient à Crémone, on trouve qu'elles sont du même style et probablement du même ciseau. En parlant de l'état des arts à Venise M.r Cicognara dit, qu'à une époque où les autres peuples étaient encore dans les ténèbres, les Vénitiens fesaient déjà pompe de magnifiques constructions dans leurs îles de Rialto, de Malamocco, de Torcello et de Grado. Il fait aussi mention des sculptures de Philippe Calendario, un des derniers architectes qui travailla à la construction du palais ducal vers l'an 1355, ainsi que de celles de Bonafuto et d'Arduino tous les deux Vénitiens, qui firent, savoir; le premier les prophètes qu'on voit dans le soubassement de la façade de S.t Pétrone à Bologne, et le second le bas-relief qui décore le vestibule des Carmes à Venise. Vérone cite aussi les noms de Briolotto, d'Orso, de Gioventino, de Gioviano, de Pacifico, de Martino, d'Adamino et de Calzaro, dont Maffei indique les ouvrages dans sa *Verona illustrata* (1), depuis les derniers tems des Lombards jusqu'aux Scaligeri. Outre ces noms le même écrivain en rapporte encore d'autres, qui sont indiqués sur les marbres de la façade de S.t Zeno.

Sculpture anciennement cultivée à Venise.

A Verone.

En Toscane.

En Toscane on trouve ordinairement indiqués sur les anciens ouvrages de sculpture les noms des artistes qui en sont les auteurs,

(1) La roue de la fortune, si ingénieusement figurée dans la grande fenêtre à S.t Zeno, et dans laquelle on voit les adorateurs de cette déesse, les uns s'élever, les autres tomber, et quelques-uns assis, est un ouvrage de Briolotto, qui a fait aussi le vase pour le baptistère.

ainsi que l'année où ils ont été éxécutés. On lisait ceux de Buschetto, de Rinaldo, de Diotisalvi et de Bonnanno sur les édifices de Pise. On voit dans l'église de S.t Ferdinand à Lucques un bassin orné de sculptures historiques qui sert pour les baptêmes, et sur le bord duquel est gravé le nom d'un certain Roberto : Cicognara a cru y découvrir le millésime du XII.e siècle, sans cependant pouvoir indiquer l'année précise, et il lui a semblé y déchiffrer ces mots *Robertus Magister Lucensis*. On trouve encore dans plusieurs édifices sacrés de la même ville des architraves, sur l'une desquelles on lit le nom d'un certain Biduino de Pise, qui se retrouve sur un marbre existant à S.t Cassiano à six milles de la même ville. Pistoja renferme aussi plusieurs monumens intéressans pour cette époque, qui portent les noms de leurs auteurs. On distingue dans ce nombre l'architrave de la grande porte de l'église de S.t André, portant le nom de Gruamonte, et une autre architrave à S.t Jean *fuor civitas*, sur laquelle est représentée une cène, et gravé le nom du même artiste. Au dessous de la première de ces deux architraves il y a deux chapiteaux, qui sont l'ouvrage d'un autre sculpteur, lequel s'y est indiqué sous le nom d'*Enrico*; et les sculptures dont sont ornés ces deux ouvrages représentent, sur le premier la Visitation, et sur le second l'Annonciation. A S.t Barthèlemi, autre église de Pistoja, on voit figurée sur la porte une architrave, portant le nom d'un certain Rodolfino et l'an 1167. Il y a à Ravenne des églises et des palais bâtis en 1152, et ornés de sculptures, qui sont l'ouvrage d'un certain Buono. Un artiste, d'un esprit vraiment bizarre en sculpture fut *Marchione*, dit l'*Aretino*, qui a construit la tour des Conti qu'on voit à Rome. Parmi les autres ouvrages qu'il a faits ailleurs, on distingue particulièrement la cure d'Arezzo composée de trois rangs de colonnes posées les unes sur les autres, et qui sont les unes grosses, les autres minces, celles-ci en spirale ou torses, celles-là disposées en groupes ou en forme de cariatides surmontées de chapitaux extravagans par les figures d'animaux de tout genre qu'ils représentent. Il existe plusieurs autres ouvrages de cet artiste à Arezzo, où il parait avoir épuisé en productions de ce genre toutes les ressources de son talent.

Nous ne pousserons pas plus loin nos recherches sur l'état de la sculpture en Italie dans les premiers siècles après le millésime : ceux qui voudraient avoir des notions plus étendues à cet égard

pourront consulter l'ouvrage de M.r le chevalier Cicognara. Passant maintenant aux XIII.e et XIV.e siècles, nous allons voir renaître parmi nous les beaux arts, surtout à Pise, ville où ils furent cultivés avec le plus d'honneur, et qui mérite à cet égard notre reconnaissance.

Nicolas de Pise.

On ne sait pas précisément si quelqu'un des sculpteurs que nous venons de nommer a été le maître de Nicolas de Pise, qui dans les écrits de ce tems est ainsi désigné: *Magister Nicola quondam Petri de Senis ser Blasii Pisani.* Son père et son ayeul avaient des emplois publics dans leur pays; et n'ayant point été élevé par des artistes, son génie put se développer avec plus de liberté, son jugement se forma plus sûrement, et ses yeux purent voir sans aucune dépendance. Et en effet, s'étant mis à observer les monumens de l'antiquité, il ne tarda pas à en retirer de grands avantages, qui manquaient à ses prédécesseurs. On a une preuve de sa longévité dans ses derniers ouvrages, qui peut-être ont précédé de peu les années de sa plus grande vieillesse, et qui se voient à Pistoja, d'où vient l'écrit portant l'indication des noms de son père et de son ayeul, et de l'an 1273. S'étant ensuite retiré dans sa patrie il y termina ses jours, laissant à son fils Jean le soin de tout ce qu'il avait.

Monument de S. Dominique à Bologne.

De tous les ouvrages que nous connaissons de Nicolas, le principal est le monument de S.t Dominique qui se voit à Bologne. On s'accorde généralement à dire qu'il se transporta à cet effet dans cette ville en 1225, et qu'il s'était déjà rendu célèbre; mais il n'est pas aisé de savoir quelles sculptures il avait exécutées avant cette époque. Cet ouvrage est préféré à la plupart des autres qu'il a faits, à cause de la sobriété et de la correction qui règne dans la composition. Le bas-relief qui se voit sur la droite du front de l'urne, représente un jeune homme tombé de cheval et mort, comme on le voit au n.° 1 de la planche 93, et fournit une preuve de la satisfaction que font éprouver au premier coup-d'œil, la sobriété et l'unité de la composition. L'expression des assistans est variée avec simplicité et sans affectation: les figures n'y ont rien de grossier, et les draperies en sont fort belles. Leur foi dans le miracle qu'ils semblent intercéder du Saint, lequel est représenté en oraison, justifie l'excès qu'on pourrait remarquer dans leur douleur. Les femmes sont tournés d'un air suppliant vers le saint: deux jeunes hommes semblent vouloir relever le corps de celui qui est tombé, et

1



2



G. Gallina f.

sont placés avec beaucoup d'intelligence, l'un sur le devant, et l'autre vers le fond du bas-relief: ce qui fait que le raccourci de la composition a toute l'étendue de perspective dont il est susceptible: les deux moines qui sont en arrière du saint, ont moins d'expression que les autres figures, parce qu'en effet ils ont moins de part et d'intérêt à l'évènement. Un cheval tombé à terre explique merveilleusement le fait, et contribue en même tems à embellir encore davantage cette composition par la variété des lignes et des objets.

Tribune dans le baptistère de Pise.

Cet ouvrage achevé, Nicolas travailla pendant long tems à plusieurs grands ouvrages d'architecture à Padoue, à Venise, à Pise et dans d'autres villes de la Toscane; et il ne put s'occuper avec assiduité de la sculpture, qu'après avoir terminé la fameuse tribune dont le baptistère de Pise est décoré. Cet ouvrage est un hexagone soutenu par neuf colonnes, dont six placées à chaque angle, et deux qui sont au centre servent de soutien à l'escalier. Trois de ces colonnes s'appuyent sur le dos de trois lions, et les autres posent sur une base. La base des colonnes du milieu, tous les chapiteaux, ainsi que les espaces entre les arcades et les corniches sont sculptés et richement décorés de figures en relief. Une des six faces est ouverte pour donner accès à l'escalier, et les cinq autres sont couvertes de bas-reliefs où sont représentés la naissance du Christ, l'adoration des Mages, la présentation au temple, le crucifiement et le jugement dernier. Le bas-relief représentant l'adoration des Mages (voyez le n.° 2 de la planche ci-dessus) mérite toute notre admiration, par la noble simplicité de sa composition, par la richesse et le choix des plis dans les draperies, par l'air des têtes, par la dignité des attitudes, et par la forme même des chevaux qui se présentent de front.

Tribune dans la Cathédrale de Sienne.

En 1266 Nicolas fut appelé à Sienne pour un ouvrage du même genre, dans lequel il se surpassa lui-même. Dans la tribune de la cathédrale de Sienne la composition est beaucoup plus riche que dans celle de Pise. Elle est beaucoup plus grande; et sa forme, au lieu d'être hexagone est octogone; de manière qu'à l'exception d'une face destinée à l'accès de la tribune par l'escalier, il en reste sept qui sont revêtues de sculptures historiques. Une des colonnes supporte le centre, et les huit autres servent de support aux angles des façades. Quatre de ces colonnes sont appuyées sur le dos d'autant de lions et de lionnes: les premiers tiennent dans leurs griffes un

cerf et un cheval, et les secondes ont leurs lionceaux attachés à la mamelle. Au dessus de chaque chapiteau sont autant de statues isolées ou en groupe, droites ou assises qui forment la séparation entre les compartimens, et dont l'exécution est d'un style plus grand que dans les sculptures des bas-reliefs. Ces sculptures représentent la nativité, l'adoration des mages, la fuite en Egypte, le massacre des innocens, le crucifiement; et les deux dernières ont pour sujet le jugement dernier, avec les élus d'un côté, et les réprouvés de l'autre. Nous nous dispenserons d'entrer dans aucun détail sur les beautés de ces divers ouvrages, après l'ample description que nous en a donnée M.r le chevalier Cicognara. Cet écrivain a même présenté les dessins de quelques-uns dans les planches 8, 13 et 14 de son ouvrage, et a fait un long examen du malade sculpté par Nicolas, comparativement aux autres ouvrages de la même époque: cette figure se trouve dans la première des planches que nous venons d'indiquer, et l'on y voit en outre les réprouvés disposés sur quatre rangs, sans aucune confusion: ouvrage dans lequel l'artiste a su allier la variété, l'intérêt et l'expression des plus fortes passions humaines, à une profonde intelligence du cœur et de l'art.

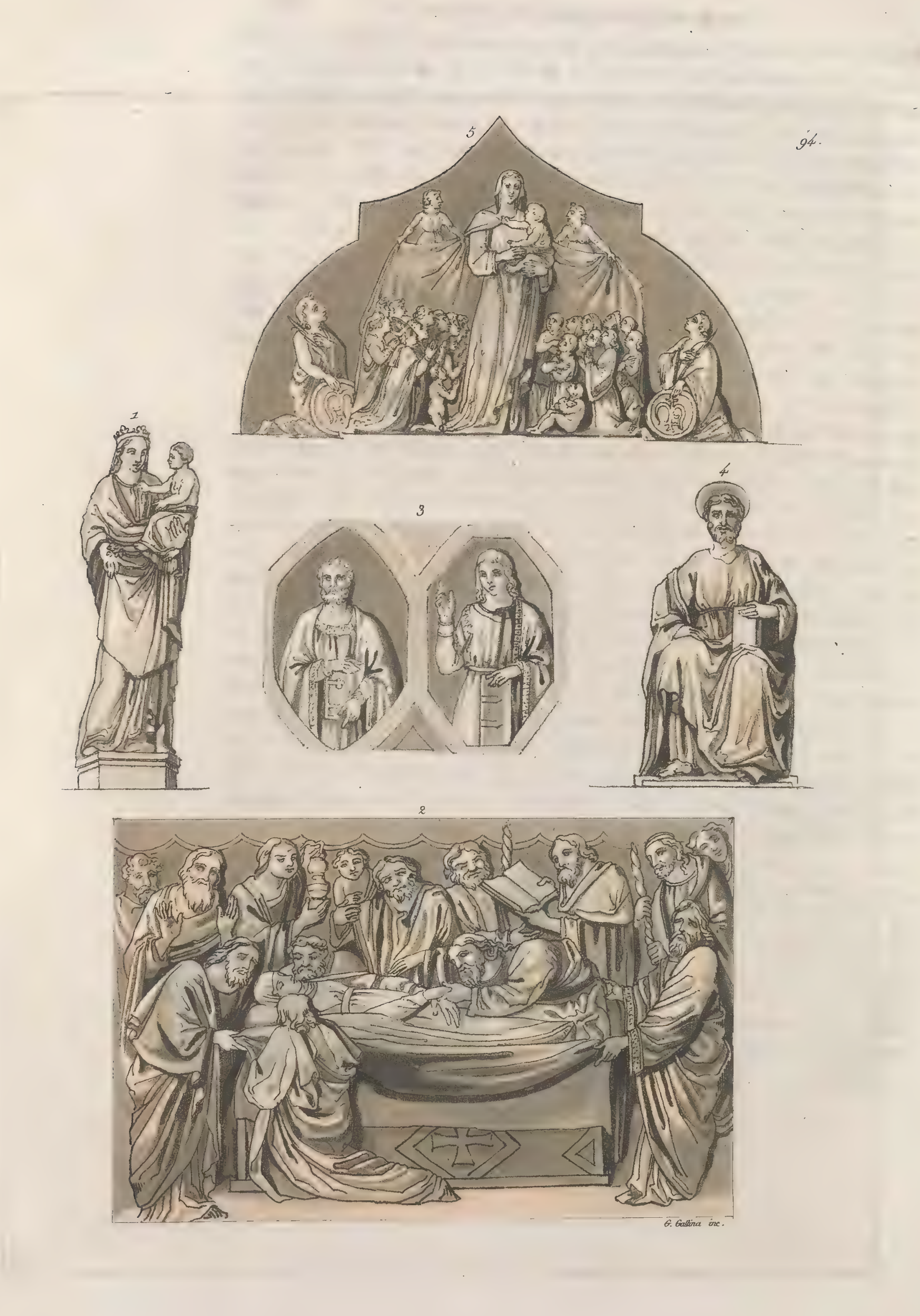
Jean de Pise

La sculpture ne perdit rien quant à l'expression, qu'à l'exemple de son père, Jean sût mettre dans tous ses ouvrages; mais elle ne fit aucun progrès relativement aux principes du dessin, ni au goût et aux connaissances, que Nicolas avait acquises dans l'étude des antiquités. On a une preuve évidente de cette vérité dans la comparaison que fait Cicognara d'une sculpture de Jean, représentant l'enfer sur la façade de la cathédrale d'Orvieto, avec une autre semblable exécutée par son père. Le fils ne fit donc faire à l'art aucun progrès après son père, surtout lorsqu'il s'écarta des exemples que lui avait tracés ce dernier: ce qu'il fit le moins qu'il put, et seulement lorsqu'il y fut contraint par quelque circonstance particulière.

Tribune de l'église de S. André à Pistoja.

Dans la tribune que fit Jean pour l'église de S.t André de Pistoja, il copia de son père la nativité et le jugement dernier, et se borna à l'imiter dans les autres compartimens; mais il ne parvint à l'égaler dans aucun de ces bas-reliefs. Il acheva cet ouvrage en 1301. Les meilleures compositions de cet artiste sont le maître-autel de la cathédrale d'Arezzo, où il voulut rivaliser avec des sculpteurs de Sienne, qui y travaillaient en même tems à d'autres ouvrages importans, ainsi que la statue de la Vierge avec l'enfant

Autel d'Arezzo etc.


5
1
3
4
2
G. Gallina inc.

Jésus, qui se voit à l'un des côtés de la cathédrale de Florence vis-à-vis la *Misericordia.* Voy. le n.° 1 de la planche 94. Cette statue est une heureuse imitation d'une autre Vierge de Nicolas, qui paraît avoir servi de modèle à toutes celles qui ont été exécutées depuis; les formes en sont belles et bien drapées: c'est peut-être le meilleur ouvrage de plein relief qu'ait fait cet artiste. Les bas-reliefs et les petites statues de l'autel d'Arezzo méritent des éloges pour l'expression; mais les formes de ces dernières sont monotones, et de mauvais goût. La mort de la Vierge, qu'on voit sous le n.° 2 de la planche ci-dessus, avec une des statues latérales, peut être regardée comme un des meilleurs monumens du siècle. Les attitudes des personnages y sont douces et expressives, et le mouvement surtout de celui des douze apôtres qui s'empresse d'appliquer le dernier baiser sur la main droite de la Vierge, avant que d'autres l'aient enveloppée dans son linceul, est plein d'âme et de vérité. Jean fut chargé à Arezzo de l'exécution de plusieurs autres ouvrages d'architecture: art dans lequel il s'était rendu aussi très-habile. Mais c'est à Pérouse qu'il s'acquit le plus de réputation par les talens qu'il déploya dans tous les genres. Le mausolée de Bénoit XI mort en cette ville, et la fontaine de la place sont les plus estimés de ses ouvrages. Dans cette dernière il jeta les trois nymphes qui supportent le vase en bronze, et les griphons qui représentent les armes de la ville. Cet artiste a exécuté en divers autres endroits beaucoup d'autres ouvrages de sculpture, car il vécut long-tems, et eut un grand nombre d'écoliers.

Autres ouvrages de Jean.

L'exemple de Nicolas et de Jean réveilla en Italie le génie de la sculpture, qui y eut, durant le même siècle, bien plus d'élèves qu'on ne se l'imaginerait, quand on ne fait pas attention à la quantité et à l'importance des ouvrages qui furent entrepris alors dans toute cette contrée. Cicognara parle au long dans son troisième livre des sculpteurs contemporains, et des élèves des deux Pisans Nicolas et Jean, et il commence son quatrième chapitre par parler d'Arnolphe, qu'il dit né en 1232 d'un certain *Cambio di Colle*, et mort en 1300, lequel étudia l'architecture et la sculpture sous Nicolas: d'où l'on voit que *Lupo* ne pouvait pas être le père d'Arnolphe, qui n'avait rien de commun avec le second, que le maître. Le même écrivain fait de savantes recherches sur l'existence de Fuccio Florentin; il parle de *Margaritone d'Arezzo*, génie fécond, qui semblait doué d'un caractère original, mais qui, quand il vit les

Sculpteurs contemporains et élèves de Jean et de Nicolas.

ouvrages d'Arnolphe, se mit à l'imiter, non seulement lui, mais encore son maître Nicolas, le fondateur de l'école, qui devint presque le modèle du siècle. Ce Margaritone, à la fois peintre, architecte et sculpteur, peignit en détrempe et à fresque, et fit peut-être plus de sculptures en bois qu'en marbre. Il adopta d'abord la manière de quelques Grecs qui fésaient des figures *à faire peur*; mais le mausolée du Pape Grégoire X exécuté par lui à Arezzo en 1275, dont nous avons représenté deux figures sous le n.° 3 de la même planche, atteste les progrés qu'il avait faits alors dans son art. On y voit une simplicité qui plait, peu de marques de plis, qui sont toujours bien entendus, et des formes non exagérées, qui ne sont pas de convention, mais empruntées de la nature même.

Guido *de Como, et maître* Buono.

Guido de Como, et maître Buono furent des premiers à imiter Nicolas. Nous ne savons autre chose du premier, si ce n'est qu'il fit à Pistoja une tribune dans l'église de S.t Barthelemi; mais le second ne parut qu'en 1250, long-tems après le monument de S.t Dominique à Bologne; et l'ouvrage de Guido n'est qu'une faible imitation de ce style.

Le mérite particulier de cette école fut de commencer à distinguer le vrai beau, et de savoir y associer les beautés qui dérivent de l'étude des anciens modèles; ou, ce qui est la même chose, d'apprendre à goûter le beau dans la nature, et à connaître la beauté idéale. De cette tige sortirent les écoles de Sienne et de Florence; et à plus forte raison il en aurait été encore de même de celle de Rome, si ces tems orageux n'eussent pas été une époque de calamités pour la capitale du monde Chrétien.

Sculpteurs de Sienne. Agostino et Agnolo, Siennois.

Après le séjour que Nicolas de Pise fit à Sienne, où il travailla en 1267, il sortit de son école deux artistes appelés *Agostino* et *Agnolo*, Siennois, assez connus l'un et l'autre pour qu'on leur accorde une juste prééminence dans l'art de la sculpture, après que l'école de Pise eut été transférée à Sienne. Il est certain que ces deux artistes étaient fils de maître Rosso architecte; ils se réunirent en 1284 à Jean de Pise pour la construction de la cathédrale de leur pays; *Agostino* n'avait alors que quinze ans, ensorte que ce fut là son premier ouvrage, et il y associa ensuite *Angiolo* son frère cadet. *Giotto*, l'ami et l'admirateur de ces jeunes sculpteurs, les fit connaître à *Pier Saccone da Pietra Mala*, qui employa leur talent dans la construction du beau monument de Guide Tarlato, seigneur et évêque d'Arezzo. Ce prélat était mort en

Monument de Guido Tarlato dans la cathedrale d'Arezzo.

1327, et ce monument, le plus magnifique qu'on eût vu peut-être depuis la renaissance des arts, était déjà achevé en 1330. Cet ouvrage, auquel ils donnèrent tous leurs soins, étant d'une hauteur considérable, fut divisé en plusieurs compartimens; et comme Jean leur maître avait déjà exécuté dans cette même cathédrale les bas-reliefs du maître-autel, auquel ils avaient aussi travaillé eux-mêmes, ils trouvèrent encore dans ce beau travail un puissant motif d'émulation. Cicognara nous a donné dans le III.e livre de son Histoire une description détaillée de ce monument, et dans ses XII.e et XXIII.e planches la gravure de deux sculptures, dont les sujets sont historiques. Nous avons rapporté la première, qui représente la prise de Cipreso, à la planche 77 en parlant de la milice de cette époque: la seconde a pour sujet la mort de l'évêque. Un autre de ces bas-reliefs se voit dans notre ouvrage intitulé: *Monumenti sacri e profani dell'Imp. e R. Basilica di Sånt'Ambrogio in Milano*, et il représente le couronnement de Louis le Bavarois Empereur par les mains de l'évêque Tarlato, devant l'autel de la même église. La variété et la multiplicité des sujets, ainsi que des cérémonies civiles, militaires et religieuses, durent nécessairement en produire aussi beaucoup dans la composition, et ouvrirent par conséquent un vaste champ au talent de ces sculpteurs. Nous ne parlerons point de plusieurs autres ouvrages de moindre importance, qu'ils exécutèrent ensemble ou séparément. Nous ferons seulement mention du fameux monument de S.t Augustin à Pavie, qui pourrait être mis au nombre des plus grands de ce siècle, et qui pour cette raison mériterait d'être plus connu. Vasari y a reconnu le style et la manière de ces sculpteurs, et l'a regardé comme un de leurs ouvrages. Mais après s'être convaincu que ce monument ne fut commencé qu'en 1362, c'est-à-dire à une époque où ces artistes auraient été plus que nonagénaires, Cicognara renonce à cette supposition, et penche plutôt à le croire un ouvrage Toscan, exécuté par quelqu'un de leurs élèves, et cela avec d'autant plus de raison, qu'aucun des écrivains Lombards ne l'attribue à des artistes du pays.

Monument de S. Augustin à Pavie.

Il n'est pas bien démontré que Goro de Sienne fût un des écoliers des deux Pisans, *Agnolo* et *Agostino*. Cet artiste acheva en 1323 l'urne de St Carbon dans la cathédrale de *Massa in Maremma*, laquelle est décorée de sculptures historiques et de petites statues; mais le tems où il vécut prouve assez, que s'il ne participa

Goro de Sienne et autres sculpteurs.

point aux travaux, et ne fréquenta pas la même école que ces deux artistes, il sut néanmoins choisir de bons modèles. Il parait en avoir été de même de ce *Lando*, aussi de Sienne, qui vivait vers l'an 1330, lequel était orfèvre, architecte et sculpteur, sur lequel on n'a que des notions incertaines: on sait qu'il y eut plusieurs artistes de ce nom, tels qu'un Dominique, un Pierre, un Laurent, et un André qui a même mis son nom au bas d'une mauvaise peinture de l'an 1381.

On fait l'honneur à Moccio de Sienne, médiocre sculpteur, d'avoir été le maître de Nicolas Aretino un des meilleurs sculpteurs de cette époque. Cet artiste à beaucoup travaillé en plastique, et peut-être plus que sur le marbre, et il a fait un grand nombre d'ouvrages dans sa patrie, à Borgo S. Sepolcro et à Florence. On a de lui dans cette dernière ville deux petites statues, qui se voient sur un des côtés de l'église de S.t Michel, et au dessus de la niche où est placée la belle statue de S.t Mathieu de *Ghiberti*, et deux autres de ces statues se voient parmi celles de Donatello, dans le clocher de la cathédrale de Florence. Mais son chef-d'œuvre est la statue d'un évangéliste assis, laquelle était destinée à être placée à la façade à coté de la porte principale, qui est à présent dans l'intérieur de l'église. Voyez le n.° 4 de la planche 94. Il est vrai que, parmi les statues dont est décorée la cathédrale de Florence, on ne saurait guères distinguer celle qui est vraiment de Nicolas Aretino; il en exécuta peut-être un grand nombre, et la ressemblance de son style avec celui d'André de Pise son contemporain, est peut-être la cause de l'incertitude où l'on est à cet égard faute de documens. Aussi n'est ce qu'avec cette réserve que nous présentons la belle statue assise, qu'on voit à la planche indiquée ci-dessus. Nous donnerons encore ici comme un ouvrage de sa composition un bas-reliefs exécuté pour l'*Opera* de la fraternité de Sainte Marie de la Miséricorde à Arezzo en 1383. Voyez la planche ci-dessus n.° 5. Ce qui fait le principal mérite de cette sculpture, c'est la grâce et l'élégance de la figure principale, et la dévotion affectueuse empreinte sur tous les visages de cette foule de personnes à genoux, exprimant leurs prières et leurs vœux par des mouvemens pleins de vérité et de douceur, sans qu'on y aperçoive rien de confus, rien de recherché ni d'étranger à l'objet principal.

André de Pise avec ses fils et ses écoliers.

Durant le XIII.e siècle, la sculpture se soutint au dégré de perfection où Nicolas l'avait élevée; mais dans le XIV.e elle fut

portée encore plus loin par un homme d'un génie supérieur, qui remplit le monde de sa réputation et de ses ouvrages en sculpture et en fonte. Cet homme fut André de Pise, dont il est dit dans les livres de la cathédrale de cette ville, qu'il commença par être garçon ouvrier de Jean, comme l'attestent ces mots consignés dans un écrit de 1299 à 1305, *Andreucius Pisanus famulus magistri Johannis*; mais bientôt il travailla avec lui en qualité de maître, comme on le voit par l'indication de leurs noms sur les bronzes de Pérouse. André s'en alla à Florence sur le commencement du siècle, et y fut employé à un grand nombre d'ouvrages, dans lesquels il s'acquit de la réputation, mais qui malheureusement ont disparu. Malgré cette perte, ce qui nous reste de lui suffit encore pour lui assurer la palme dans le siècle où il vivait. La sculpture qu'on voit sur le mur extérieur du *Bigallo* représentant la Vierge avec l'enfant Jesus, est un morceau précieux, et les bas-reliefs exécutés par lui dans le clocher de Sainte Marie *del Fiore* sont vraiment beaux. Mais ce qui contribua le plus à élever André au dessus de ses prédécesseurs fut le travail des portes en bronze de l'église de S.t Jean à Florence, sur lesquelles on ne jette plus que des regards indifférens ou distraits, depuis que les portes exécutées par Laurent Ghiberti en ont obscurci le mérite. Mais ce dernier serait-il jamais arrivé au point où il parvint, si André ne l'avait pas précédé? Il exécuta la fonte de ces portes avec une supériorité de talent qu'on n'avait encore vue dans aucun autre ouvrage, et elles lui firent tant d'honneur, qu'au dire des écrivains: *lorsqu'elles furent mises à découvert, tout le monde accourut pour les voir; et la Seigneurie, qui ne sortait jamais du palais, que dans les occasions solennelles, ou à l'occasion de quelque grand évènement, y vint aussi avec les ambassadeurs des deux couronnes de Naples et de Sicile. La république accorda en récompense à André la naturalisation, qui ne se donnait aux étrangers que pour des services de la plus haute importance.* On lit à la partie supérieure de ces portes cette inscription: ANDREAS UGOLINI NINI DE PISIIS ME FECIT ANNO DOMINI MCCCXXX. Il y a vingt compartimens où est représentée l'histoire de S.t Jean; dans les huit tableaux en bas sont figurées différentes vertus, et de belles petites têtes de lions dorées ressortent avec grâce des pieds-droits qui divisent ces compartimens. Nous avons rapporté à la planche 95 deux de ces histoires qui ont pour sujet, l'une la *Visitation* et l'autre la *Présen-*

Portes en bronze de l'église de S. Jean à Florence.

tation. On ne saurait exprimer combien il règne de bienséance et de justesse dans ces deux compositions, dont la simplicité, par rapport au calme dans lequel on y voit les passions, exige de la part de l'artiste beaucoup de sobriété et d'intelligence, pour qu'elles produisent une sensation agréable et l'intérêt convenable. André ne fut pas seulement sculpteur et fondeur, il était en même tems architecte et ingénieur, et se montra dans chacun de ces arts comme un des génies les plus marquans de son siècle.

Goro di Gregorio *sculpteur Siennois.*

Plusieurs écrivains ont regardé pendant long-tems comme un ouvrage de ce sculpteur le monument de Cino à Pistoie; mais Cicognara n'est pas éloigné d'attribuer cet ouvrage à *Goro di Gregorio* sculpteur de Sienne, qui était aussi élève de l'école de Pise, et fit l'urne de Saint Gerbone à Massa de Maremma. On lui a aussi attribué une autre urne à bas-reliefs, qui se voit à Sienne dans le premier cloître de S.t Dominique, et consacrée à Nicolas Arringhieri de Casole, décédé long-tems après Cino, qui mourut, selon le P. de la Valle, en 1374.

Nino de Pise.

André fit revivre le nom de Nino son ayeul dans un de ses deux fils, Thomas et Nino. On cite du premier un autel dans l'église de S.t François à Pise, d'une sculpture qui n'est pas très-belle; mais Nino travailla d'après les principes de son père, qu'il aida même dans le grand ouvrage des portes de S.t Jean. Il se distingua par la manière de traiter les chairs sur le marbre, auquel il savait donner un air de souplesse et de vie. Les deux vierges qu'on a de lui dans la petite église *della Spina* à Pise, prouvent qu'en cela il surpassa ses ancêtres et les maîtres de son école.

Balduccio de Pise.

Nino eut pour contemporain Balduccio de Pise, qui fut chargé de l'exécution de l'urne de S.t Pierre martyr pour l'église de S.t Eustorge à Milan: ouvrage auquel il imprima tout le caractère de grandeur possible, et qu'il acheva en 1339 avec beaucoup de diligence, et en fesant usage de toutes les ressources de l'art: ce fut lui aussi qui fit en 1347 dans la même ville la principale porte de l'église de Brera, qui a été démolie. Les ouvrages de Balduccio ne peuvent pas être mis en confrontation avec ceux d'André, ni même avec ceux de Nicolas. L'air de grandeur et l'attention qu'il mit dans la composition et dans l'exécution de l'urne de S.t Eustorge, prouvent que l'artiste fit tous ses efforts pour répondre à l'étendue des moyens dont on avait disposé pour l'érection de ce riche monument; mais il ne faut pas se rappeler ici les sculptures des tribunes


G. Gallina f.

de Pise et de Sienne, ni l'urne de S.t Dominique à Bologne, non plus que les portes du baptistère de Florence : car ces ouvrages l'emportent de beaucoup pour le goût et l'exécution sur celui dont nous parlons maintenant. Quant au travail particulier du ciseau, dit d'Agincourt en parlant de ce monument, malgré l'incorrection et l'espèce de dureté qu'on remarque dans l'exécution et dans l'ensemble des figures (voyez le n.° 2 de la planche 95), il en est cependant quelques-unes qui ne manquent ni d'expression dans les têtes ni de vérité dans les extrémités, et les draperies y présentent cette louable disposition, qui distinguait déjà l'école de Pise. Mais au total, ce monument, de superbe et de bizarre invention, semble être l'ouvrage d'un génie qui, pressé par le desir de retrouver le bon style des anciens, commence à s'en rapprocher, et puis n'osant point secouer le joug de celui qui dominait depuis plusieurs siècles, achève sa composition, en la sacrifiant au goût d'une magnificence gothique. L'urne de S.t Eustorge surpasse en mérite la tribune historiée du même Balduccio dans le château de S.t Casciano, ainsi que le mausolée érigé dans l'église de S.t François près des murs de Sarzane, à Guarnerio fils de Castruccio Interminelli seigneur de Lucques, mort en 1322.

André Orcagna.

Un homme d'un génie particulier pour les arts fut André Orcagna, qui à la fois architecte, peintre, sculpteur et poète, sembla dès lors devoir annoncer le génie de Michel-Ange, qui devait un jour mettre le comble à la gloire des arts en Italie. Il était fils du fameux Cione, qui fit une grande partie des ciselures de l'autel en argent de l'église de S.t Jean à Florence. Orcagna a fait un autre ouvrage, qui est la galerie des Lanzi dans la même ville, construction qui repose sur des arcades qu'on peut regarder comme un chef-d'œuvre d'élégance et de noblesse, d'où les magistrats se montrent dans les occasions solennelles. Cette galerie fut décorée de sculptures imaginées ou exécutées par le même architecte, qui ne pouvait leur donner un sujet plus convenable que les vertus, à l'aide desquelles on parvient aux honneurs de la représentation nationale. Mais l'autel et le tabernacle de l'église, dite maintenant de S.t Michel, dont on voit deux essais à la planche ci-dessus, méritent particulièrement notre attention. On voit sous le n.° 3 une Présentation au temple avec l'offrande, et sous le n.° 4 trois têtes sculptées dans le passage de la Vierge derrière le même autel. Sans montrer le goût des antiquités grecques, ses ouvrages ne laissent

pas d'avoir un air de facilité, de grandeur et de majesté qui étonnent. Les formes du nu se font peu remarquer sous les plis, qui pourtant sont larges et d'un beau style. Ses têtes n'ont pas toute la noblesse qu'elles pourraient acquérir sous le ciseau d'un artiste qui a fait l'analyse de la nature, mais on n'aperçoit point dans les mouvemens des ses statues ce choix ni cette finesse, qui contribuent tant aux effets de la composition et de l'harmonie générale. Cet autel magnifique, richement décoré de sculptures et d'ornemens de tout genre, et incrusté de pierres dures et de verres dorés, est d'un travail si grand et si achevé, il règne dans l'union de toutes ses parties tant de justesse et de proportion, et il présente dans tout son ensemble tant de beautés et de richesses, qu'on pourrait le regarder sans exagération comme l'ouvrage le plus parfait de cette époque; il porte l'inscription suivante: ANDREAS CIONIS PICTOR FLORENTINUS ORATORII ARCHIMAGISTER EXTITIT HUN MCCCLIX.

La plupart des peintures de ce fécond génie sont perdues, et l'on n'en voit plus que peu de restes à Florence. Mais les quatre fins de l'homme qu'il a faites dans le cimetière de Pise existent encore: la première est entièrement de lui, et dans les suivantes il fut aidé par son frère Bernard; il ne pensa nullement à la quatrième, imaginant peut-être que la mort, le jugement dernier et l'enfer lui offriraient un ample sujet de méditations sur ces inventions bizarres et poétiques. Il mettait sur ses sculptures le nom de *Orcagna Pictor*, et sur celles de peinture celui de *Orcagna Sculptor*.

Sculpture à Venise.

Cicognara, au sixième chapitre du III.e livre de son histoire, parle au long de la renaissance de la sculpture à Venise, qui, comme s'efforce de le prouver cet habile écrivain, devint, à la faveur de la prospérité de l'état, l'émule de la gloire de Pise, et fit servir les dépouilles de l'orient de matériaux aux monumens qui attestent sa grandeur passée. On voit, dit-il, par l'originalité de plusieurs ouvrages qui nous restent encore de cette première époque, par combien de voies différentes les arts renaissaient sur les bords de l'Adriatique, avant que des élèves vénitiens eussent transporté des écoles de Toscane le style et la manière de Nicolas leur premier restaurateur, et qu'il eût érigé lui-même l'église de S.t Antoine à Padoue, et celle des Frari à Venise. On voit depuis lors ces deux écoles marcher de front dans l'étude de la sculpture, jusqu'à ce que vers la moitié du XIV.e siècle s'éleva un Philippe

Calendario, dont le génie étonna les maîtres plus habiles. Alors cet art se releva dans tout son éclat, comme on le voit par les ouvrages dont Cicognara nous a donné les dessins: ouvrages qui ne méritaient pas, selon lui, d'être ensevelis, comme ils l'ont été jusqu'à présent, dans un honteux oubli (1). Cet écrivain parle aussi des sculptures dont est décoré le palais ducal de Venise, qui *a été construit*, dit-il, *par Calendario architecte, homme extrêmement adroit, lequel était bien vu de la Seigneurie pour être un des meilleurs tailleurs de pierre qu'il y eût à Venise.* Il n'est pas douteux, ajoute-t-il, que cet artiste devait avoir sous lui une quantité de sculpteurs subalternes, qui l'aidèrent dans la construction du palais ducal; et quoiqu'on ait répété à l'an 1355 que cette construction était de lui, il est à croire néanmoins qu'il en avait au moins sculpté et mis en œuvre les colonnes et les chapiteaux. Il loue ensuite le mérite de ces chapiteaux à cause de la variété de l'invention et de la finesse de l'exécution, et vante les feuillages d'où sortent à demi de petites figures élégantes et emblématiques, dont la touche a beaucoup de légèrete et de fraicheur; et il rapporte dans ses planches 28, 29 et 30 quelques-uns de ces chapiteaux, pour prouver à quiconque veut les observer, que les artistes de Venise suivaient au moins de très près ceux de Pise, s'ils ne marchaient pas leurs égaux.

Sculpteurs Napolitains.

Dans le septième chapitre Cicognara parle des sculptures napolitaines, qui tirent en quelque sorte leur origine des fondateurs de l'école de Pise, c'est-à-dire de Nicolas et de Jean, qui furent appelés à Naples pour des ouvrages de leur art, d'abord à la cour de Frédéric, ensuite à celle des Anjouins. On trouve en effet dans cette ville divers ouvrages antérieurs à la moitié du XIII.e siècle, sur le goût de ceux qu'on rencontre dans le reste de l'Italie. Les historiens de ce pays prétendent conserver le nom de quelques-uns des auteurs de ces ouvrages; et ils citent même un certain *Fiorenza* et un nommé *Agnolo* de *Cosentino*, dont ils font remonter l'existence au IX.e et X.e siècles, et auxquels ils attribuent plusieurs anciens crucifix en bois. A une époque un peu plus rapprochée de celle dont nous parlons, Naples cite avec honneur Pierre

(1) Il n'est guères parlé de lui dans les actes de Venise; et Ridolfi, Vasari, Baldinucci ni aucun autre historien ou écrivain quelconque n'en a fait mention.

et Thomas *de' Stefani*, l'un sculpteur et l'autre peintre, et qui pourtant semblent avoir d'abord été à la fois l'un et l'autre. Pierre fut chargé de faire le portrait et le mausolée du Pape Innocent IV, mort à Naples en 1254, monument qu'il exécuta à la satisfaction générale. Après cet ouvrage il eut occasion d'en faire plusieurs autres, dont quelques-uns se trouvent dans les anciennes églises de Naples. Masuccio I, napolitain, mérite plus d'éloges pour ses ouvrages d'architecture, et pour la construction de plusieurs mausolées, dans le nombre desquels on distingue celui qui fut érigé à Jacques Costanzo mort en 1234, et qui se voit dans la cathédrale de la même ville. Masuccio II ne descend point du premier, qui n'était que son parrain et lui donna son nom, mais de Pierre *de' Stefani* dont il reçut le jour en 1291; c'est le premier artiste qu'on peut dire avoir porté la sculpture à un certain degré de mérite dans cette contrée. La belle église de Sainte Claire fut rebâtie par lui, et il construisit en outre celle de la Madelaine, de Sainte Croix et autres. Ces constructions se ressemblent beaucoup pour le goût à celles des Pisans; mais il n'en est pas ainsi de la sculpture, qui n'atteignit jamais à Naples le mérite des ouvrages de Nicolas, de Jean et autres. Les ouvrages de Masuccio II sont le mausolée de Catherine d'Autriche morte en 1343, celui de la Reine Marie, mère de Robert qui est derrière l'autel de S.t Laurent; un autre de Charles qui a été placé en 1328 dans la tribune à côté du maître-autel dans l'église de Sainte Croix, et plusieurs autres sculptures, dont quelques-unes sont rapportées dans les gravures de l'ouvrage de D'Agincourt. M.r Cicognara a représenté à la planche 4 de son premier volume une suite de monumens la plupart inédits de sculptures Napolitaines.

Etat de la sculpture depuis Donatello jusqu'à Bonarroti, et depuis l'an 1400 jusqu'en 1500. Donatello.

Les écrivains s'accordent tous à fixer l'époque de la naissance de Donatello en 1383, et celle de sa mort en 1466. Laurent Ghiberti nacquit en 1378, et l'on trouve écrit qu'il avait fait son testament en 1455, d'où il résulte que sa mort a peut-être précédé ainsi que sa naissance celle de Donatello. Ces deux artistes, non moins habiles dans l'art de la fonderie que dans la sculpture, peuvent être regardés à juste titre comme les premiers de l'école durant cette époque si recommandable par le grand nombre d'hommes à talens qu'elle produisit dans ces deux genres. Il serait difficile de dire quel a été le maître de Donatello en sculpture, ni même s'il en a eu un; tout ce qu'on sait des études de son premier âge, c'est qu'il se unit avec Laurent de Bini peintre, en qualité d'aide. Dans

ses premières années il se trouva contemporain des artistes de l'époque précédente, qui avaient exécuté à Florence des ouvrages assez marquans. Nous avons parlé de plusieurs, et dans le nombre de ceux qui fleurirent à la fin du siècle et au commencement du suivant, nous distinguerons Jacques *de Pietro della Quercia*, village à peu de distance de Sienne: cet artiste fut encore appelé Jacques *della Fonte* (1). Nous devons faire aussi mention de divers sculpteurs de Fiesole qui l'avaient précédé, et qui furent peut-être les maîtres de *Mino da Fiesole* et d'*Andrea Ferucci*, deux hommes des plus habiles de leur tems.

Mais revenons à Donatello qui est actuellement le principal objet de nos recherches, dont le génie fit l'admiration de son siècle, et fut pour le monde entier un foyer de lumières. La plupart des auteurs sont d'opinion, que la table en marbre représentant l'*Annonciation* dans l'église de Sainte Croix à Florence, est un de ses premiers ouvrages, et qu'elle lui valut une grande célébrité dans son art. Les deux crucifix en bois de Donato et de Brunelleschi sont des objets de curiosité dans l'histoire de l'art. Vasari nous a donné une description détaillée de la noble rivalité de ces deux artistes. Lorsque le premier eut achevé son crucifix, il crut avoir fait une chose admirable; mais quand il eut vu celui de Brunelleschi, ravi d'admiration pour la noblesse si heureusement exprimée dans les formes, et pour l'air de beauté et en même tems d'abandon et de souffrance répandu dans toute la personne du Christ, il s'écria: *c'est à toi à faire des Christ*, *et à moi des villageois.* Le crucifix de Donatello se trouve dans l'église de Sainte Croix, et celui de Brunelleschi dans celle de *Santa Maria Novella.* Ce fut sans doute par un effet des réflexions que Donato dut faire sur l'utilité de l'expression, qu'il exécuta quelques statues de la Madelaine et de Saint Jean: sujet traité par lui plusieurs fois, et toujours avec plus de sagacité et de finesse. La Madelaine, qu'il fit en bois pour l'église de S.t Jean, offre plusieurs genres de beauté dans la grâce de ses formes, dans ses parties anatomiques, et dans l'expression de douleur répandue sur sa physionomie et sur toute sa personne. Parmi

(1) Les principaux ouvrages de Jacques *della Quercia* sont; la *Fontaine de la place* à Sienne, ouvrage qui rendit son nom célèbre à Lucques; diverses statues et plusieurs mausolées exécutés par lui avec un talent peu commun dans cette dernière ville, et les ornemens de sculpture dont est décorée la porte principale de la Cathédrale de Bologne.

les différentes statues qu'il a faites de S.t Jean, celle en marbre de la galerie de la maison Martelli passe pour être son chef-d'œuvre. Elle a une noblesse et une vivacité d'expression telles, qu'on croirait entendre le souffle de sa respiration et le son de sa voix: la figure est fort jolie, ses membres sont bien proportionnés, et l'intelligence de l'anatomie y est parfaite. On trouve ces figures représentées dans les planches 5 et 6 du 1.er volume de Cicognara.

Statue de S. Georges.

La statue de S.t Georges et celles du clocher de S.te Marie *del Fiore*, sont des ouvrages, qui, dans tous les tems auraient suffi pour faire la réputation d'un artiste. La première, qui est très-bien conservée, et se trouve sur le côté méridional de l'église de S.t Michel à Florence, peut être regardée comme un modèle de sobriété, et comme un signe caractéristique de la profondeur des connaissances de l'artiste. Le port tranquille et majestueux de cette belle statue, son air de jeunesse, une certaine grâce noble sans être exagérée, la simplicité de ses contours, tout concourt à en former un ensemble agréable, nouveau et pris des plus belles formes de l'antique et de l'idéal, sans plagiat et sans imitation. Aussi est-ce avec raison qu'on a principalement fondé sur cet ouvrage l'opinion du mérite et la réputation de cet artiste. Voy. le n.° 1 de la planche 96.

Déposition de la croix, bas-relief en bronze.

Les anciens écrivains, qui ont fait mention de lui, parlent avec beaucoup d'éloges d'un grand nombre de ses ouvrages en demi-relief, dont il n'a pas été possible de trouver la moindre trace. Mais il reste encore assez de preuves de son talent dans les tribunes de Sainte Croix à Florence, et dans l'église de S.t Antoine à Padoue, pour convaincre les lecteurs de l'excellence de cet artiste dans les bas-reliefs. Donatello a traité le sujet de la descente de la croix dans une des tribunes de S.t Laurent à Florence, qui se voit à la planche ci-dessus. Ce bas-relief offre un bel exemple de l'imitation de l'antique, dans l'abandon du corps du Sauveur, et dans les mouvemens de douleur et de désespoir des femmes éplorées. Deux d'entr'elles s'élancent les bras ouverts d'une manière si variée et si pittoresque, qu'on croit entendre leurs cris: deux autres s'arrachent les cheveux, dont une tient déjà une tresse dans sa main gauche. L'expression des quatre autres femmes fondant en pleurs et muettes de l'excès de leur douleur est vraiment sublime; cette expression se fait particulièrement admirer dans la femme qui est sur le devant, et qui, les mains jointes sur la poitrine, incline sa tête avec tant de noblesse, et avec une si profonde affliction, qu'on la prendrait pour un ouvrage sorti des mains de l'inimitable Raphael.


3
1
3
2
G. Gallina f.

Rien n'égale non plus la beauté des petits enfans sculptés par Donato à Prato et à Florence, et dans lesquels on voit que la grâce était une de ses qualités caractéristiques. On vante également la beauté des figures dans le bas-relief de *S. Angelo in Nido* à Naples, ainsi que le mérite de beaucoup d'autres ouvrages que l'on connaît de Donatello en divers lieux d'Italie, et particulièrement en Toscane; mais il nous suffit d'avoir indiqué les plus fameux, et particulièrement ceux qui nous donnent une idée plus claire et plus distincte de son style.

Elèves et imitateurs de Donatello.

Parmi les élèves et les imitateurs de Donatello, on cite avec honneur un certain Jean de Pise, qu'il tenait peut-être avec lui à Padoue, lorsqu'il se rendit en cette ville pour l'exécution des nombreux ouvrages qu'on y voit de lui; et l'on peut dire qu'il avait beaucoup plus profité à l'école de Donatello, que ne l'avait fait Vellano de Padoue, qui travailla toujours avec lui. On loue, comme ouvrage du premier, le bas-relief en terre cuite existant dans la chapelle, que peignit Mantegna dans l'église des *Eremitani* à Padoue. Simon, frère de Donato, ne fit faire à l'art aucun progrès, quoique pourtant ses ouvrages ne fussent pas sans quelqu'élégance, comme on le voit par les balustrades de la chapelle de la Vierge de la *Cintola in Prato*, et il se réunit à Filarète pour l'exécution des portes en bronze de l'église de S.t Pierre à Rome : ouvrage très-médiocre, surtout par rapport à l'époque heureuse pour les arts où il fut fait. Il faut en dire autant de Bertoldo Florentin, qui était élève de Donatello, et qui polissait les ouvrages de son maître dans les dernières années de sa vie. Quoiqu'on ne puisse pas attribuer à Filarète un grand mérite en sculpture, et que ses ouvrages soient bien inférieurs pour le goût à ceux des tems où vivaient Donato et Ghiberti, il ne laisse pas d'avoir illustré son nom dans la vaste construction de l'hôpital de Milan, dont nous avons parlé à l'article de l'*Architecture*. Il travailla aussi avec *Donato Michelozzo Michelozzi*, habile architecte, qui se chargea de divers ouvrages dans les entreprises d'édifices publics; et il se fit renommer en Toscane, à Venise, à Rome, à Milan, et particulièrement à Florence dans le palais de la Seigneurie, où l'on voit l'esprit de sagacité associé au discernement et au goût le plus épuré. Nous avons également rapporté à la dernière planche les deux figures de femme, qui se voient à Milan parmi les sculptures qui décorent la porte du palais, dont François Sforza fit présent à Cosimo,

et dans la construction duquel cet artiste eut lieu de faire pompe de ses talens en architecture et en sculpture (1). On attribue à Nanni, fils d'Antoine *di Banco*, la singulière sculpture appelée à Florence la *Mandorla*, qui se voit au dessus de la porte latérale de Sainte Marie *del Fiore*, en face de la rue du *Cocomero*. C'est lui qui a fait le S.t Philippe de l'église de S.t Michel, ainsi que les quatre saints groupés dans une niche: ouvrages d'un mérite non vulgaire, qui doivent le faire regarder comme un des bons artistes de son tems, mais qu'on ne peut mettre en parallèle avec la *Mandorla*. Un de ceux qui profitèrent le plus dans l'étude des ouvrages de Donato fut Didier de Settignano, qui, à en juger par le nombre d'ouvrages qu'il avait achevés dans le court période de sa vie, dont Vasari fixe le terme à vingt-huit ans, en aurait sans doute exécuté beaucoup d'autres, dont sa mort prématurée nous a privés. Il eut le talent de donner au marbre un moelleux qui imitait parfaitement la flexibilité des chairs, et mit une grâce infinie dans les sujets de son invention, comme on le voit par les sculptures qui décorent l'autel du S.t Sacrament dans l'église de S.t Laurent à Florence, et par l'élégant mausolée de *Marsuppini* dans celle de Sainte Croix. On s'est trompé en attribuant à Didier le beau monument de la B. Villana à *Santa Maria Novella*: cet ouvrage, qui a été exécuté en 1457, appartient à Bernard de *Matteo Rossellino*, architecte et sculpteur renommé, par qui a aussi été fait le mausolée de Léonard Bruni d'Aretino, qu'on voit dans l'église de Sainte Croix à Florence, et dans lequel il règne autant d'élégance que de simplicité. Mathieu Civitali de Lucques, né en 1435 et mort en 1501, tint également un rang distingué parmi les sculpteurs de ce siècle; et ses ouvrages, qui ne sont guères connus que dans sa patrie et à Gênes, peuvent rivaliser avec les meilleurs en ce genre, pour l'exactitude avec laquelle les préceptes de l'art y sont observés, et pour la finesse de l'exécution. L'ouvrage le plus remarquable qui soit sorti de son ciseau est le magnifique mausolée de Messer Pierre de Noceto, secrétaire de Nicolas V, qui se voit à Lucques, et qui peut passer pour un modèle en fait de monumens de ce genre. La statue de S.t Sébastien dans l'église de S.t Martin de la

Didier de Settignano.

Bernard de Matteo Rossellino.

Mathieu Civitali.

(1) Le conseiller Pagave, milanais, nous a laissé un *Mémoire* sur ce palais, (dont la porte se voit encore dans la rue des Bossi), avec une description détaillée de cette belle porte. V. Vasari Tom. IV. *edizione dei Classici Italiani.*



G. Gallina f.

même ville est regardée par Vasari comme le chef-d'œuvre de cet artiste. En 1493, c'est-à-dire neuf ans après son exécution, le *Pérugino* trouva dans les formes et dans l'attitude de cette statue un modèle, qu'il jugea parfait et digne d'être imité. La statue d'Abraham, qu'il fit pour la cathédrale de Gênes, se fait également remarquer par sa beauté, et par l'air de grandeur qu'il lui a imprimé.

Laurent Ghiberti né en 1377, et mort probablement en 1455.

Emule et contemporain de Brunellesco et de Donatello, Ghiberti sut se frayer une route qui n'avait pas encore été tentée. Dédaignant de marcher servilement sur les traces de ceux qui l'avaient précédé, et voyant qu'il restait encore à faire faire à l'art le pas le plus difficile, celui de l'élever, d'après les idées du beau idéal, au plus haut degré de sublimité, tant dans la composition que dans l'exécution, il en fit le principal objet de ses études. Vasari et Baldinucci ont donné dans la vie de cet homme extraordinaire toutes les notions biografiques qui le concernent.

Cet artiste ne parait avoir rien entrepris de bien important, avant d'avoir cédé au desir de s'illustrer dans le concours qui fut ouvert pour la construction des fameuses portes de S.t Jean: ouvrage qui devait être le plus grand effort du talent depuis la renaissance de l'art. Après avoir rapporté à la planche XX. de son ouvrage les deux bas-reliefs de Brunellesco et de Ghiberti représentant l'un et l'autre le sacrifice d'Isaac, et après avoir comparé l'ouvrage de l'un avec celui de l'autre, Cicognara ne croit pouvoir mieux faire, pour prouver jusqu'à quel degré de perfection Ghiberti s'était élevé dans cet art, que d'examiner un des vingt compartimens qui se trouvent sur la porte, pour la construction de laquelle fut ouvert le concours, et un des dix que comprend l'autre porte exécutée postérieurement, et qui se voit en face de Sainte Marie *del Fiore*. Nous avons rapporté au n.° 1 de la planche 97 ces deux morceaux, dont le premier représente la résurrection de Lazare. L'artiste a traité ce sujet avec toute la noblesse, avec la sagesse et toutes les précautions qui conviennent à un ouvrage en bas-relief. La clarté et la simplicité avec laquelle l'action est développée ne laissent rien à désirer, et l'on peut dire qu'elle est exprimée avec cette pureté antique, qui ajoute tant de prix aux productions de l'art. Les dix grands compartimens, dont le sujet est pris le l'Ancien Testament, (les autres, qui sont plus petits, étant empruntés du Nouveau), ont présenté plus de difficultés dans l'exécution. Non content de traiter dans chacun d'eux un sujet, l'artiste s'est proposé d'y

épuiser toute une histoire; et tous les autres ont été traités par lui comme celui que nous avons représenté au n.° 2 de la planche ci-dessus, ensorte que chaque compartiment comprend quatre actions de la même histoire, ce qui a été fait peut-être pour ne pas multiplier les compartimens. Le premier bas-relief, composé de quarante-une figures, a pour sujet la création de l'homme, celle de la femme, leur chute et leur châtiment, sans que la multiplicité des actions y nuise aux bienséances de l'art. Sublimité de conception, sagacité dans la distribution, vérité, précision et profondeur dans l'expression, pureté dans les contours, grâce dans les formes, et élégance dans l'exécution, telles sont les principales qualités de ces productions, qui, au commencement du XV.e siècle, offrirent le plus grand modèle dont les arts eussent encore pu s'honorer, et qui furent depuis un objet d'étude et d'émulation d'un mérite si reconnu, que Raphael luimême ne dédaigna pas d'emprunter de ces mêmes bronzes des formes de draperies, de groupes et d'attitudes, qu'il a transportées dans ses ouvrages.

Ghiberti a exécuté un autre beau bas-relief sur un devant-d'autel dans la basilique de son pays, ayant pour sujet le miracle d'un enfant mort en présence d'un grand nombre de personnes, et ressuscité par S.t Zanobi. Voyez le n.° 3 de la même planche. Cet artiste ne se borna point à l'exécution d'ouvrages de petites dimensions, il fut encore le premier de ses contemporains pour les grandes compositions, et c'est le seul qui eut l'honneur de voir une de ses statues de ce genre placée à l'endroit où se trouvait le S.t Georges de Donatello. Il jeta en bronze trois statues, qui se voient sur le contour de l'édifice appelé aujourd'hui S.t Michel à Florence: ces statues sont un S.t Jean-Baptiste, un S.t Mathieu et un S.t Etienne; mais la seconde, qui lui fut commandée par les administrateurs de la monnaie, l'emporte de beaucoup sur les deux autres. Le siècle où ont été exécutés le S.t Georges et le S.t Mathieu peut à bon droit s'énorgueillir de ces deux beaux monumens, et nous ne croyons pas qu'ils aient été surpassés dans des tems où l'art brillait d'un plus grand éclat: car on y vit bien il est vrai des ouvrages procurer à leurs auteurs plus de célébrité pour la supériorité du talent qu'ils y avaient déployée, mais les beautés qu'on y admirait sortaient souvent des justes limites: ce qui ne peut manquer d'arriver, toutes les fois que l'artiste veut sacrifier au plaisir de faire briller son talent, l'imitation simple et paisible de la nature.

Si Donatello et Ghiberti se sont élevés à un aussi haut rang dans la sculpture, et si les autres arts leur sont également redevables des progrès qu'ils firent alors vers la perfection, on ne peut pas néanmoins regarder comme des artistes tout à fait vulgaires les *della Robbia*, les *Majani*, les *Pollajoli*, les *Verocchio*, et plusieurs autres artistes, dont les ouvrages méritent d'être connus, et ont aussi des droits à notre admiration.

Luc della Robbia, ses frères et ses descendans.

Quoique l'inventeur de l'art de recouvrir les ouvrages en plastique de cette espèce d'un émail qui les défend des injures de l'air, *Luca della Robbia*, ne laisse pas d'avoir exercé son talent sur des matières plus dures, et l'on a de lui des bas-reliefs en marbre et en bronze, qui peuvent rivaliser avec les ouvrages les plus renommés de ses contemporains. Son style tient de celui de Ghiberti, avec cette différence qu'il est un peu plus froid; mais on y retrouve toujours le naturel qui caractérise cette heureuse époque de l'art. L'expression la plus variée, la plus gracieuse, et qui n'est jamais exagérée, est toujours celle qui domine dans ses marbres, aussi bien que dans ses bronzes, et surtout dans ses ouvrages en plastique. Il se forma pour ainsi dire dans cette famille une école, où les frères, les neveux et les descendans apprirent à exceller dans leur art, dont ils laissèrent d'heureux essais en Toscane et ailleurs. On a une preuve du talent de Luca dans les deux bas-reliefs en marbre blanc, qui se voient dans l'église de Sainte Marie *del Fiore* à Florence, et qui furent exécutés par lui concurremment avec Donatello pour être placés sur la tribune des chantres. On conserve dans l'académie des beaux arts à Florence un morceau précieux en plastique, dans lequel cet artiste a représenté la Vierge adorant à genoux l'enfant Jesus: composition que divers peintres ont souvent entrepris d'imiter, et n'ont pas toujours égalée. Les bas-reliefs qui décorent les portes en bronze par où l'on passe pour aller de l'intérieur de l'église de Sainte Marie *del Fiore* dans la sacristie, sont également remarquables par la simplicité et la beauté de leur exécution. Les deux *Majani*, Julien et Benoit, architectes et sculpteurs, qui laissèrent dans toute l'Italie inférieure, depuis Florence jusqu'à Naples, des monumens honorables de leur talent, se sont aussi élevés par leur propre génie au rang des grands artistes. C'est à Naples que se trouvent la plupart des ouvrages en sculpture de Julien; et il est aussi l'auteur de l'arc de triomphe et des ornemens magnifiques qui décorent l'entrée de Castel-nuovo dans la même ville:

Julien et Benoit Maiani, frères.

ouvrages dont pourtant quelques autres font honneur à *Pietro di Martino*, milanais. Nous avons déjà traité cette question, et nous avons même rapporté aux planches 76 n.° 1 et 77 n.° 4 le bas-relief du milieu sur l'arc, avec l'autre non moins simple qu'élégant, à l'occasion de la description que nous avons faite des armures et des habillemens militaires usités à cette époque. La plupart des connaisseurs en fait de monumens particuliers à la Toscane n'en reconnaissent à Florence qu'un petit nombre comme appartenant à Benoit *da Majano*, et le plus renommé est la magnifique porte de la chambre d'audience *in Palazzo vecchio*, dont il a fait non seulement les ornemens et les figures qui sont en marbre, mais encore les beaux ouvrages de marqueterie, qui sont parfaitement conservés. Les espèces de médaillons, dont il a décoré la chaire dans l'église de Sainte Croix, sont d'une exécution aussi soignée qu'élégante, et annoncent beaucoup de goût pour l'invention : on admire surtout le ton de grandeur et l'air théatral qui règne dans les édifices du fond, comme on le voit particulièrement par le sujet représentant la mort de Saint François. Mais l'ouvrage le plus estimé et peut-être le plus parfait de cet artiste, quant à la conduite et au goût répandu dans toutes ses parties, c'est un médaillon de bas-relief en marbre, qu'on voit sur le tombeau de Philippe Strozzi l'ancien à *Santa Maria Novella*. Plus de vivacité dans la composition et plus d'habileté dans le dessin distinguèrent à la même époque *Pollajolo*, qu'on peut regarder comme le précurseur de Michel-Ange, pour la vigueur de la touche dans le nu, et pour la sublimité des connaissances en anatomie. Les deux *Pollajoli*, qui étaient à la fois orfèvres et fondeurs, firent admirer la supériorité de leur talent sur l'argent, sur la cire et sur le bronze: aussi Ghiberti, qui ne tarda point à apprécier leur mérite, surtout celui d'Antoine, employa-t-il ce dernier dans la construction de ses fameuses portes. Les ouvrages ciselés en argent, qui décorent l'autel de l'église de S.t Jean à Florence, sont des premiers essais de cet artiste. Il fit des ouvrages de guillochis, qui pouvaient rivaliser avec les belles *paix*, dont *Maso Finiguerra* avait enrichi la sacristie de S.t Jean à Florence, frappa des médailles, et exécuta des gravures qui forment un des principaux ornemens des collections les plus riches en ce genre. Mais ce fut particulièrement à la peinture qu'il consacra ses talens; on a de lui des gravures dont le sujet est de son invention, et plusieurs de ses tableaux ont été également reproduits par

Antoine et Pierre del Pollajolo.

d'autres burins renommés. Parmi les sculpteurs qui ont fait honneur à la statuaire André *de Verocchio* occupe une place des plus distinguées. Il mourut en 1488 âgé de 56 ans. Si son S.t Thomas et son Rédempteur en bronze, qu'on voit dans une des niches principales au dehors de l'église de S.t Michel offraient plus de goût dans les plis de leur vêtement, ces deux statues pourraient être regardées comme des ouvrages du premier ordre, sous le rapport du dessin et de la composition. Un des morceaux les plus estimés de cet artiste est le tombeau de Jean et de Pierre de Cosme de Médicis, qui se voit dans l'église de S.t Laurent à Florence, entre la chapelle du Saint Sacrement et la sacristie. Ce monument, dans lequel on n'admire pas moins la richesse des ornemens que la matière dont il est fait, est un chef-d'œuvre de l'art en ce genre, et il n'y en a peut-être pas d'autre qui l'égale. On peut dire qu'une des principales causes de la renommée de Verocchio fut d'avoir des élèves du plus grand mérite, et entr'autres Pierre Perugino et Léonard de Vinci. Un autre de ses élèves, qui n'était point un sculpteur vulgaire, fut François *di Simone*, Florentin, lequel érigea dans l'église des Dominicains à Bologne le magnifique monument d'Alexandre Tartagni d'Imola, qu'on peut regarder comme un des plus beaux ouvrages en ce genre, dont puisse s'honorer le siècle où il a été fait.

André de Verocchio.

Dans l'espace d'environ trente ans il a été exécuté par des sculpteurs Toscans divers monumens, dont le style atteste que leurs auteurs sortaient d'une même école, et que leur goût se formait d'après les mêmes principes.

André Ferucci et *Mino da Fiesole* ont traité le marbre avec tant de grâce, et il règne tant de goût et de vénusté dans leurs compositions, qu'on peut mettre leurs ouvrages au nombre des meilleures productions du siècle. Fiesole a donné le jour à un grand nombre d'artistes, qui se sont distingués par la délicatesse de leur goût et la légèreté de leur touche dans les ornemens en sculpture. On trouve leurs noms et leurs ouvrages cités dans Vasari.

Sculpteurs Florentins.

En réfléchissant que, dès les premiers siècles, les pays de Como et de Lugano étaient dans l'usage d'envoyer de tous côtés un grand nombre de maçons et de tailleurs de pierre, ainsi que nous l'avons observé en son lieu, il est à présumer qu'à force de s'entretenir avec des architectes et des sculpteurs habiles, plusieurs de ces ouvriers, doués d'un talent particulier, seront devenus des artistes de mérite,

Sculpteurs Lombards.

de la même manière qu'il s'en forma parmi les ouvriers en marbre de Fiesole. Mais ces derniers eurent des historiens et des biographes, qui s'empressèrent de nous les faire connaître. Les autres attendaient qu'une main habile, après avoir mis par ordre les matériaux nécessaires à la compilation de l'histoire des arts en Lombardie, nous présentât la biografie des artistes de cette partie de l'Italie: ouvrage qu'avait commencé feu M.r Joseph Bossi peintre distingué, et qui est continué à présent par M.r Cattaneo Directeur du cabinet des médailles de cette ville. Qui sait que l'estimable auteur de cet ouvrage ne parvienne à trouver quelque trace d'un Mathieu Revetti, qui vivait au commencement du XV.e siècle, et qui a exécuté le tombeau du comte Valtaro et d'Arquato de la famille Borromea de Toscane, qu'on voit dans la petite île de Sainte Hélène à Venise, sur lequel il a tracé au milieu d'un champ azuré et en lettres d'or ces mots: MATTHEUS DE REVETTIS MEDIOLANEN FECIT 1422.

Sculpteurs qui ont travaillé à la Chartreuse de Pavie.

On ne pourrait faire un meilleur traité sur l'état de la sculpture en Lombardie, qu'en donnant une description raisonnée de l'église de la *Chartreuse de Pavie*. Ce temple fut bâti, comme nous l'avons vu à l'article de l'architecture des Italiens, par Jean Galéas Visconti sur la fin du XIV.e siècle; mais les beaux ouvrages dont sa façade est décorée ne furent commencés qu'en 1473, époque où florissaient les principaux sculpteurs auxquels cette contrée est redevable de plusieurs autres monumens dignes d'admiration. Cette belle façade est surmontée de quarante-quatre statues, et ornée vers sa base de soixante médaillons où sont représentés des Empereurs et des hommes illustres. Ses grandes fenêtres et l'entrée principale sont également décorées de bas-reliefs et autres ouvrages de sculpture du plus beau travail. Mais il n'a encore paru aucune description de cette église fameuse, où l'on ait pris soin de classer ces différens ouvrages, et de les désigner suivant les noms des artistes qui en sont les auteurs. Les anciens livres du couvent ne présentent à cet égard que confusion, et l'on y trouve indiqués sans aucun ordre les noms de *Jean Antoine Amadeo*, *Bénoit Brioschi*, les frères *Mantegazza*, *Hector d'Alba*, *Antoine di Locate*, *Baptiste* et *Etienne da Sesto*, *François Piontello*, *Jacques Nava*, *Marc Agrate*, *Ange Marini Sicilien*, *André Fusina*, *Cristophe Solari*, *Baptiste Gattoni*, *Augustin Busti*, *Antoine Tamagnini*, *Jean Jacques della Porta*, *Jean Cristophe Romano*. Parmi cette multitude d'artistes,

dont plusieurs étaient d'un mérite distingué, et qui vivaient tous à peu près à la même époque, il est impossible de dire à qui d'entr'eux appartient tel ou tel autre ouvrage de cette façade.

Rien de plus élégant que les petites colonnes qui soutiennent l'arc aigu des grandes fenêtres : la beauté de leurs proportions et des ornemens qui les embellissent en fait des modèles de délicatesse, et il pourrait bien se faire que ce genre d'ornemens et de figures fût un ouvrage d'Augustin Busti, dit le *Bambaja*, qui n'eut jamais son égal en Italie pour la légèreté et la finesse du ciseau. Les bas-reliefs qu'on voit près de la porte principale sont traités de la même manière. M.r Cicognara a rapporté sous le n.° 5 de la planche 47 de son II.e tome un de ces bas-reliefs, où est représentée une multitude de personnes, formant une procession ou un convoi funèbre, et s'en allant confusément et avec indifférence, comme cela se voit dans ces sortes de cérémonies : la fidélité avec laquelle les différens habillemens y sont imités, et le naturel qui règne dans toutes les physionomies donnent l'idée la plus exacte du caractère national. Nous n'oserions point assurer, comme quelques-uns le prétendent, que les sculptures de la façade soient de Cristophe Solari dit le *Gobbo*, un des sculpteurs Lombards les plus estimés. On sait qu'il travailla à la cathédrale de Milan et à la Chartreuse de Pavie ; mais les écrivains sont dans l'incertitude, ou diffèrent entr'eux d'opinion sur les ouvrages de sculpture dont on le croit l'auteur. Celui sur lequel il ne parait point y avoir de doute, et que ces mêmes écrivains, de concert avec la tradition, s'accordent à lui attribuer, ce sont les deux figures de Lodovic le Moro et de son épouse Béatrix sculptées en relief sur deux marbres, qui ont été transportés de l'église des Grâces de Milan à la Chartreuse de Pavie, et que nous avons rapportés à la planche 60.

Au commencement du siècle on comptait encore parmi les sculpteurs Milanais *Jacopino da Tradate*, lequel était renommé dans son art, et qu'on doit être étonné de ne pas trouver compris dans le nombre de ceux qui travaillèrent à la Chartreuse de Pavie. On a un ouvrage de lui dans la statue de Martin V assis sur un trône, que Philippe Marie Visconti fit placer dans la cathédrale de Milan. André Fusina peut aussi être mis au rang des meilleurs sculpteurs de la Lombardie, et l'on a des essais non équivoques de son talent dans quelques-unes des sculptures de la Chartreuse, ainsi que dans le beau mausolée élevé en l'honneur de

Jacopino da Tradate.

André Fusina.

Daniel Birago dans l'église de la Passion à Milan, si toutefois il est vrai que cet ouvrage soit de lui, comme l'annonce cette inscription gravée sur le socle: ANDREAE FUSINE OPUS 1495. Les proportions générales de ce monument, les ornemens dont il est décoré, l'exécution de ses parties considérées partiellement ainsi que ses moulures, tout y est de la plus grande élégance, et retrace le goût le plus pur de l'antiquité. Plusieurs autres artistes se sont encore distingués à Milan, tels que Christophe Lombardo ou Lombardino, Ange Sicilien, Antoine de Vigu ou Viggiu, qui tous sont cités d'une manière honorable par Vasari et par les historiens de Milan. On semble avoir trop fait de cas de la statue d'un Saint Barthelemy écorché, ouvrage de Marc Agrate qui se voit dans la cathédrale de Milan, et dans laquelle l'artiste a représenté l'anatomie extérieure du corps humain d'après les formes nues de la nature, mais non avec la force ou la noblesse qui conviennent à l'art. Nous parlerons de *Caradosso*, de *Busti*, de *Brambilla*, de *Fontana* et autres artistes quand nous en serons à l'époque suivante, quoiqu'ils aient presque tous paru vers la fin de cet âge mémorable.

Autres sculpteurs milanais.

Antoine Amadeo de Pavie.

La Lombardie n'a pas produit cependant beaucoup d'artistes qui se soient rendus fameux par leurs ouvrages, si ce n'est Jean Antoine Amadeo, dont Pavie peut justement s'honorer pour les ouvrages de sculpture qu'il a exécutés à la Chartreuse, dans l'église de S.t Laurent à Crémone, particulièrement pour le beau mausolée de Barthelemi Colleoni, qu'il a fait à Bergame, et pour l'autre monument élégant élevé à Médée fille du même Colleoni, morte en 1440, et qui se voit à Baselle à peu de distance de la même ville. C'est aussi vers le même tems, c'est-à-dire vers l'an 1430 que vivait Jérémie de Crémone, dont parle Vasari dans la vie de Brunelleschi. Cependant les Crémonais vantent avec plus de raison leur Bramante Sacchi, par qui ont été faites les sculptures de la belle porte du palais Stanga à S.t Luc, actuellement maison Rossi des marquis de San Secondo, ainsi que l'urne où l'on conserve les cendres de S.t Marcellin et de S.t Pierre, qui se trouve à présent dans la cathédrale. On cite encore parmi les plus habiles sculpteurs d'ornemens de leur tems Gaspard et Christophe Pedoni, qui fleurirent vers la fin du XV.e et sur le commencement du XVI.e siècle. Cette famille est néanmoins originaire de Lugano. Crémone se glorifie encore d'avoir donné le jour aux deux artistes Thomas Amici, et à F. Mabila de Mazo, qui firent en 1495 l'autel de S.t Nicolas dans la cathédrale

Sculpteurs de Crémone.

de cette ville. Plaisance s'honore également d'avoir vu naître dans ses murs les frères Oberti, qui, dès le XII.e siècle, avaient jeté les portes de S.t Jean de Latran à Rome; et, après un laps de tems considérable, elle a encore donné le jour à *Antellotto Braccioforte* orfèvre, homme de beaucoup de génie, qui vivait vers la fin du XIV.e siècle, et qui, sur le commencement du siècle suivant, exécuta plusieurs ouvrages en ciselure d'un mérite reconnu. On cite aussi comme étant de la même ville Antoine *del Mezzano*, qui se fit également alors distinguer dans cet art. Modène put de même s'enorgueillir à cette époque de ses ouvriers en plastique, et surtout de Guido Mazzoni surnommé le *Modanino*, qui précéda le fameux Begarelli, dont il sera parlé à l'époque suivante (1). Mais une des choses qui font le plus d'honneur aux tems et à la partie de l'Italie dont il s'agit ici, c'est que la sculpture y fit l'étude de femmes renommées par leurs grâces et par leur esprit, telles qu'Isabelle Discalzi épouse du même Mazzoni, ainsi que sa fille, qui, enlevée à sa famille par une mort prématurée, put à peine laisser quelqu'essai de son talent. On rapporte quelque chose de plus singulier encore de Properzia de Rossi, qui, par son habileté à travailler le marbre, mérita d'être mise au rang des sculpteurs les plus estimés de son tems. Cette femme célèbre mourut en 1530: on a d'elle dans les chambres de S.t Pétrone un bas-relief, où est représenté le chaste Joseph échappant à la femme de Putiphar: ouvrage qui ne le cède à aucun de ceux qui furent faits par les meilleurs artistes de cette époque pour l'ornement des portes de cette église, et dans la composition duquel il règne autant de grâce, que de finesse dans son exécution. Après les Masocci dont nous avons parlé plus haut, André Ciccione acquit à Naples la prééminence en sculpture et en architecture, et l'on trouve en outre cités parmi les sculpteurs les plus distingués de cette ville *Antoine Bamboccio*, *Guillaume Monaco*, sculpteur et fondeur, et *Agnolo Aniello Fiore* qui, par une étude constante des préceptes de l'art dont il fut toujours rigide observateur, et plus encore à la faveur des exemples que les bons sculpteurs Toscans avaient donnés dans

Sculpteurs de Plaisance.

Sculpteurs de Modène.

Sculpteurs Napolitains.

(1) Il vient d'être fait une magnifique édition des ouvrages de ces deux artistes intitulée: *Le opere di Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli celebri plastici Modonesi ec. disegnate ed incise dai signori Professori Giuseppe Guizzardi e Giulio Tomba Bolognesi ec.* Modène, Vincenzi, 1823, in f.° gr.

ces lieux où ils travaillèrent pendant long-tems, avait déjà laissé loin derrière lui la foule des artistes vulgaires, comme l'attestent ses ouvrages, surtout ceux qu'il a exécutés dans la chapelle de S.t Thomas d'Aquin de l'église de S.t Dominique Majeur. La ville de Nola a produit aussi un sculpteur, auquel les écrivains contemporains ont accordé une réputation, dont on serait bien aise de pouvoir juger par ses ouvrages. Cet artiste est Thomas Malvico, qui fit la statue en marbre de la belle Béatrix, pour laquelle brûla d'une tendre flamme Ambroise Léon, célèbre médecin de la même ville, et auteur de mémoires qui ont illustré cette belle partie de la Campanie.

Sculpteurs Vénitiens.

Riccio de Padoue.

Après avoir vu les ouvrages exécutés à Padoue et à Venise par Nicolas de Pise, plusieurs sculpteurs Vénitiens, comme nous l'avons observé, adoptèrent le style de l'école Toscane. André Riccio de Padoue, surnommé *Briosco*, peut à bon droit être regardé comme le Lysippe des Vénitiens, tant il sut donner de variété, d'élégance et de grâce à ses ouvrages en bronze. Cet artiste fleurit sur la fin du XV.e, et au commencement du XVI.e siècle. Il nous reste de lui deux ouvrages, qui suffisent pour l'élever au rang des meilleurs sculpteurs. Le premier et le plus estimé est le candélabre en bronze qui se voit du côté de l'évangile du maître-autel dans l'église de S.t Antoine de Padoue; le second est le mausolée des Torriani dans celle de S.t Fermo à Vérone. Les bas-reliefs dont ce monument précieux est décoré sont d'une érudition d'invention et d'une perfection de travail, qui étaient un objet de curiosité et d'admiration pour les voyageurs instruits. En 1797 ils furent compris dans le nombre des chefs-d'œuvre qui furent transportés de cette ville à Paris. On n'a pu encore parvenir à découvrir si le mérite de l'invention et de l'exécution de ce beau mausolée appartient entièrement à cet artiste, ou si l'architecte et le fondeur étaient deux personnes différentes, ni qui elles étaient. M.r le chevalier Morelli, bibliothécaire de la Marciana à Venise, nous a fait connaître l'auteur de ces ouvrages de jet dans son ouvrage intitulé *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI.* etc. Dans une des notes dont il a enrichi cet ouvrage, il dit avoir vu dans certains papiers du Frère Didier *dal Legname*, Dominicain, qu'il a examinés dans le couvent de S.t Augustin de Padoue, l'épitaphe que ce moine avait faite pour être gravée sur le tombeau d'André Riccio, qui se trouvait dans

l'église de S.t Jean *in Verdara* de la même ville; mais que Jérôme *del Negro*, Vénitien, en ayant fait une plus élégante, celle du Frère Didier fut mise de côté. Or il est dit dans cette épitaphe, qui est rapportée à la page 141 du II.e vol. de Cicognara, que l'auteur des bronzes du mausolée dont il s'agit fut ce même André Riccio, architecte, sculpteur et fondeur. Cet artiste aima à enrichir ses ouvrages de sculpture d'une multitude d'objets; il ne rejeta pas les sujets qui comportaient un grand nombre de figures, et manqua en même tems moins qu'aucun autre aux lois du bas-relief. Il adopta dans presque toutes ses compositions l'ancien costume romain, comme le seul digne d'être conservé dans les monumens de l'Italie; il ne tourmenta point le bronze à force de le nétoyer, et ne lui fit point perdre sous la lime le mérite qui lui reste quand on ne le prive point de la grâce qui a été imprimée au modèle: car le vrai génie de la sculpture se montre moins sur les matières dures, que sur celles qui, comme la cire et la craie, sont plus aisées à façonner. Néanmoins, malgré ces qualités précieuses réunies à un goût particulier dans la composition, et à une grâce infinie dans le dessin, plusieurs de ses bas-reliefs pèchent par la trop grande quantité de parties menues et saillantes qu'on y remarque, et qui ne conviennent pas à ce genre de sculpture. Nous croyons pouvoir regarder comme des ouvrages sortis de sa main les quatre bas-reliefs en bronze qui se voyaient sur l'autel dans l'église des Servites à Venise, et au milieu desquels il y avait une petite porte de tabernacle attribuée à Donatello. Ces quatre morceaux précieux, qu'on a transportés dans les salles de l'Académie de cette ville où ils sont maintenant, ont pour sujet l'histoire de S.te Hélène, mère de Constantin, dans *l'invention de la croix*.

Victor Camello ou Gambello.

Cicognara parle ensuite des beaux bronzes de Venise, qui décoraient les monumens des Barbarighi, et des bas-reliefs de Victor Camello ou Gambello, représentant un combat de cavalerie, dans la composition duquel il règne beaucoup d'imagination, et dont l'exécution présente beaucoup d'incorrections de dessin : ces bas-reliefs ont aussi été transportés dans la même Académie où on les voit maintenant. Le même écrivain parle encore des ouvrages d'Antoine et de Laurent Bregni, et du manque de preuves pour les croire Vénitiens, étant originaires de Como. La fin du XV.e siècle vit fleurir à Venise l'école Lombarde, qui dut se former du concours d'autres artistes antérieurs, ou contemporains, dans le nombre desquels on doit

Les Bregni.

comprendre sans doute les deux Bregui. Ce serait s'engager dans un cahos de difficultés inextricables, que de chercher à savoir quelle était la patrie de chacun de tous ces artistes qui portaient le nom de Lombard, et fondèrent une école devenue célèbre par les ouvrages qu'ils exécutèrent à cette époque en divers lieux de l'Italie, et auxquels ils imprimèrent réelement un caractère qui leur est propre. Nous parlons des Lombards de Venise, où ils ont laissé, ainsi qu'à Padoue, à Trevise et à Ravenne, des monumens de leur talent, et des Lombards de Ferrare qui ont peu travaillé dans leur pays, et beaucoup à Bologne, à Venise, à Lorète et à Rome, et qui n'ont pas moins surpassé les premiers en sculpture, qu'ils en ont été surpassés eux-mêmes en architecture. Pirgotèle, sculpteur Vénitien, devait être un artiste célèbre, à en juger par les éloges répétés qu'ont fait de lui Gaurico et Guarino, quoique pourtant ses ouvrages ne semblent point dénoter en lui un mérite extraordinaire. C'est vers le milieu de ce siècle qu'a été exécuté le bas-relief qui se voit au dessus d'une petite porte à l'un des côtés de l'église des Frari à Venise, et qui est un des meilleurs ouvrages qu'on ait en ce genre dans cette ville. Mais le nom de ce sculpteur, ainsi que ceux de tant d'autres artistes Vénitiens distingués, est demeuré ignoré.

Des architectes et sculpteurs Lombards à Venise.

Pirgotèle, sculpteur Vénitien.

Il existe encore dans la même ville deux beaux monumens de sculpture, dont l'un est l'autel en bronze dit de la *Madonna della Scarpa* qui décore la chapelle de Zen dans la basilique de S.t Marc, et l'autre est le fameux mausolée d'André Vendramin dans l'église des Servites. Antoine Lombardo, et Alexandre Leopardo, autre artiste distingué et contemporain, furent d'abord chargés de l'exécution du premier monument; puis à Leopardo succédèrent, pour causes de mécontentement, Zuanne Alberghetto et Pierre Zuanne *dalle Campane*, et enfin il fallut que Pierre Lombard l'ancien en prît la direction. Le fait est que du concours de ces grands artistes il sortit un tout élégant et magnifique. L'autel dont il s'agit, qui est en bronze ainsi que les statues, a été fondu par les mêmes artistes, et tout l'ouvrage fut achevé en 1515. Le monument Vendramin surpasse en mérite tout ce que nous connaissons de plus beau en ce genre, et honore plus qu'aucune autre production le talent des Vénitiens. A l'exception de deux grandes statues représentant Adam et Eve, au dessous desquelles est gravé le nom de *Tullio Lombardi* qui en est l'auteur, tout le reste semble etre l'ou-

Autel en bronze dit de la Madonna della Scarpa, et mausolée Vendramin.

vrage d'*Alessandro Leopardo* architecte et sculpteur renommé, par qui a été exécuté le beau piédestal de la statue équestre de Barthelemi Colleoni, qui se voit sur la place de S.t Jean et S.t Paul à Venise : ouvrage modelé et peut-être même jeté en fonte par Verocchio. Quoiqu'il en soit, il est certain que les premiers artistes, qui vivaient sur la fin de ce siècle, et auxquels Venise est redevable de sa gloire dans les arts, travaillèrent à ce superbe monument. C'est encore le même Leopardi qui a jeté les trois porte-étendards en bronze qu'on voit sur la place de S.t Marc, et dans l'exécution desquels il règne beaucoup d'élégance et de goût.

Cicognara termine son sixième chapitre de la sculpture Vénitienne de ce siècle par des considérations sur les sculpteurs appelés alors *Bartolommei*; par une note sur les *Citrini Veneziani*, dont le talent pour les ornemens d'architecture honora Venise à la même époque, et par l'éloge qu'il fait à juste titre des sculptures qui décorent la chapelle Giustiniani à S.t François de la Vigna, ainsi que du monument élevé en 1464 à Orsate Giustiniano dans l'église de S.t André de la Chartreuse par Antoine Dentone, de qui est aussi la statue de Victor Capello à genoux devant Sainte Hélène sur la porte principale de l'église de S.te Hélène *in Isola* : ouvrage, exécuté en 1480, dans lequel il règne un naturel d'expression admirable, et que nous avons rapporté au n.° 3 de la planche 77 en parlant de la milice Italienne du XV.e siècle.

Etat de la sculpture au tems de Michel-Ange depuis 1500 jusqu'en 1600.

Nous voici arrivés à l'époque du fameux Michel-Ange. C'est à l'état florissant où il trouva les arts, que ce grand artiste fut redevable de la facilité avec laquelle il prit tout-à-coup un vol, dont la hardiesse étonna le monde. La sublimité des monumens antiques qu'on découvrait chaque jour, et les belles productions des artistes modernes l'enflammèrent du desir de les imiter, et même de surpasser tous ses prédécesseurs. Il ne pouvait détacher ses regards des portes du baptistère, qu'il jugeait dignes d'être placées à l'entrée du ciel; il admirait les ouvrages de Brunelleschi, d'Alberti et de Bramante, et se sentait déjà capable de les égaler. D'un autre côté il avait dans Léonard de Vinci, le plus célèbre des artistes alors vivans, un émule capable de lui faire entreprendre les plus grandes choses.

Etat dans lequel il trouva les arts.

Dessein conçu par Michel-Ange.

Michel-Ange s'aperçut de l'espèce d'hésitation que montraient ses contemporains à s'écarter de la simple imitation, et à s'élever à ce beau idéal qui respirait dans tous les ouvrages des anciens. Il

vit la possibilité de les surpasser encore dans le dessin et dans l'exécution, et jugea que l'austérité des lois qu'ils s'imposaient à eux-mêmes, était le plus grand obstacle qui s'opposait aux progrès que l'art avait encore à faire. C'est pourquoi, après avoir fait une étude approfondie de l'organisation du corps humain et du mécanisme de ses mouvemens, après avoir consulté les lois de l'optique et de la perspective, qui lui apprirent à représenter les objets sous tous les points de vue, il laissa aux artistes vulgaires cette simplicité de contours et de mouvemens, qui pourtant avait fait jusqu'alors le principal mérite des productions de l'art; et, dédaignant fièrement toute espèce d'entraves, il se fraya une route tout-à-fait nouvelle, et imprima à tous ses ouvrages le caractère de son génie. Il faut avouer pourtant qu'il règne dans ses statues un luxe d'anatomie, un artifice de mouvemens qui les feraient prendre pour des modèles de l'étude du nu, dans lesquels l'auteur s'est plutôt proposé de faire pompe de ses connaissances anatomiques, que de montrer des imitations raisonnées de la belle nature.

Ostentation de l'art.

Premier bas-relief de Michel-Ange.

Les premiers ouvrages de Michel-Ange en ce genre sont traités avec plus de douceur qu'il ne l'a fait depuis. Le bas-relief représentant un combat, qui se voit encore aujourd'hui dans la maison Bonarrotti à Florence, malgré la terreur du sujet, offre une grâce dans l'exécution, une sobriété dans les contours, que l'artiste abandonna dans la suite, lorsqu'il crut n'avoir plus à craindre de faire de faux pas dans son art. Cicognara a peut-être été le premier à publier ce fragment précieux, qu'on voit à la planche LIX. de son second tome. Les premiers essais de Michel-Ange firent naître le soupçon que ce pouvaient être des ouvrages grecs nouvellement découverts, comme il arriva du Cupidon endormi appartenant autrefois au cardinal Riario, et passé ensuite à la marquise de Mantoue, que l'auteur cacha sous terre après en avoir détaché un bras, qu'il garda pour prouver ensuite que ce marbre n'était point grec, mais bien une production de son propre talent. Et en effet, cet ouvrage est d'une correction et d'une pureté de style, qui se font remarquer également dans le Bacchus à demi-ivre tenant une coupe en main, ainsi que dans le petit satyre de la galerie de Florence, (voyez le n.° 1 de la planche 98): statue qui se rapproche plus qu'aucune autre de la perfection des ouvrages grecs. Michel-Ange l'exécuta pour Jacques Galli de Rome, n'ayant guères encore que vingt-quatre ans. L'ivresse y est convenablement exprimée, et se manifeste légèrement

Cupidon endormi.

Bacchus.



G. Brumati dis. e inc.

V. Raineri F.A.T.

par une ligne douce et onduleuse, qui indique cet état dans lequel l'attitude chancelante et mollement abandonnée fait ressortir le ventre, rentrer la poitrine et incliner en avant la tête un peu penchée de côté. Il est certain, qu'avec un meilleur style dans les formes et plus de correction dans l'ensemble, cette statue aurait pu être placée au rang des meilleurs productions modernes. Le groupe de la Piété, qui est dans l'église de S.t Pierre à Rome (n.o 2 de la planche ci-dessus), dont il a été fait plusieurs copies dans la même ville et à Florence par d'habiles sculpteurs, conserve encore quelque chose de cette douceur d'exécution, dont l'auteur s'écartait toujours davantage à mesure qu'il s'affermissait dans son art, et à laquelle il renonça presqu'entièrement pour y substituer un style fier et d'un caractère plus prononcé. Il règne beaucoup de douceur et de simplicité dans la statue de l'Ange, qui se voit à Bologne sur l'autel où se trouve le monument de S.t Dominique, qui est un ouvrage de Nicolas de Pise: cette statue fut exécutée par Michel-Ange dans sa jeunesse, pour en accompagner une semblable faite par Nicolas *dall'Arca*, comme on peut le voir à la planche LII du II.e volume de Cicognara. La statue même de David, quoique colossale, autre ouvrage du même artiste et rapporté à la planche LVII du même ouvrage, n'est pas traitée avec cette vigueur de style qui se fait remarquer dans tous les ouvrages postérieurs du même auteur. Malgré la fierté naturelle de son caractère et de son ciseau, il n'en continua pas moins à traiter d'autres sujets d'un genre gracieux, tels que le groupe de la Vierge, non encore fini, qui se voit dans la chapelle des tombeaux des Medicis; l'image du Christ mort, qui se trouve derrière le maître-autel de Sainte Marie *del Fiore*, et la Victoire qui tient un esclave sous ses pieds dans le salon du *Palazzo vecchio* à Florence: ouvrages dans lesquels la douceur et la grâce naturelle des sujets ne purent faire perdre à leur auteur ce ton d'energie et de vigueur, qu'il imprimait à toutes ses compositions. Le groupe de la Vierge avec l'enfant Jésus est d'une invention savante et admirablement traité dans la partie qui est finie, (voy. le n.o 3 de la même planche): la draperie s'y éloigne néanmoins de la simplicité et de l'élégance grecque. Cette simplicité se fait pourtant remarquer dans l'attitude de la Vierge qui a la tête penchée vers l'enfant Jésus, dont le système musculaire et les formes conviendraient à un petit Hercule. Le mouvement qu'il fait avec une vivacité très-naturelle pour se retourner vers

Groupe de la Piété.

Ange de S. Dominique à Bologne.

David colossal.

Groupe de la Vierge dans la chapelle des tombeaux des Medicis.

sa mère, peut en quelque sorte rendre raison de l'état de contraction où se trouvent tous les muscles dans cette petite statue, qui, est traitée avec une supériorité de talent inexprimable. La statue dite de la Victoire, qui se trouve dans le même palais, et se voit ici sous le n.° 4 de la même planche, représente un jeune homme entièrement nu, avec des formes surnaturelles et bien senties, qui porte imprimé dans tous ses traits le caractère de son auteur, et qu'on peut regarder comme le vrai tipe de son style, qu'il est aisé de distinguer de celui de toutes les autres écoles de sculpture. Rien en effet n'est plus élégant ni plus gracieux que le corps d'un beau jeune homme; mais dans celui-ci, Michel-Ange a voulu exprimer la force comme une condition nécessaire à l'effet de la victoire, c'est pourquoi il a voulu la figurer dans une action de vigueur, pour qu'elle pût tenir un esclave enchaîné sous ses pieds. Cette statue devait être placée dans le grand monument de Jules II, qui voulut se faire ainsi représenter de son vivant; mais ce monument est resté bien au dessous du vaste plan sur lequel il avait été tracé et du génie sublime de Michel-Ange, comme on le voit par l'exécution qui en a été faite dans l'église de S.t Pierre *in Vincula*. On le considère néanmoins comme un des principaux ouvrages de ce grand artiste, dont il exprime le feu, l'imagination et l'originalité. La statue de Moyse n'a point d'exemple dans toutes les productions de l'art qui l'ont précédée, et elle a fait connaître l'ascendant du génie de Michel-Ange par l'espèce de révolution qu'elle opéra dans l'art et dans le goût. Tous les écrivains contemporains ont parlé avec enthousiasme de cette statue: célébrée par tous les poètes elle a été placée au premier rang de tous les ouvrages modernes, et l'on a même disputé si elle devait être mise en parallèle avec les anciens chefs-d'œuvre de la Grèce: voyez le n.° 5 de la même planche. Que cette statue méritât justement l'admiration qu'elle a excitée, ou que quelques-unes des circonstances, qui accompagnent quelquefois de semblables productions, ait contribué à lui donner tant de célébrité, c'est ce qui pourrait fournir matière à de profondes recherches, et qu'on ne pourrait peut-être même entreprendre de discuter sans avoir à lutter contre des préventions affermies par l'opinion de plusieurs siècles. On peut voir à cet égard les réflexions de Cicognara dans le II.e vol. livre V. chap. 2 de son Histoire.

Victoire.

Moyse.

En continuant à examiner les ouvrages de Michel-Ange, et en considérant qu'il règne beaucoup plus de goût dans les premiers





DKBonatti fec.

que dans ceux qu'il fit successivement, nous observerons qu'il se trouve néanmoins dans ceux-ci des traits d'un sublime idéal, qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait encore atteint. L'inspection des tombeaux des Medicis représentés à la planche 99 suffit seule pour en donner une idée convenable, et pour servir à confirmer cette opinion. *Tombeaux des Medicis.* Nous n'examinerons pas si les cartouches dont les urnes sépulcrales sont surmontées comme d'un couvercle, conviennent au sujet; si ces figures nues de l'un et de l'autre sexe sont ici placées à propos; si, pour honorer la mémoire des personnages appartenans à cette illustre famille, les emblêmes du jour et de la nuit, du crépuscule et de l'aurore sont d'une expression significative et bien appropriée au sujet; si enfin on a pu raisonnablement représenter le prince le moins marquant de cette même famille, dans l'attitude d'un homme pensif et absorbé dans de profondes réflexions. Mais si passant légèrement sur toutes ces considérations, nous nous bornons simplement à l'examen des statues qu'a placées l'artiste sur les cartouches pour déployer toutes ses connaissances et la vigueur de son ciseau dans l'expression du nu, nous ne craindrons pas d'assurer que ces statues, surtout celles des hommes, marquent le point le plus élevé auquel l'art eût été porté à cette époque. L'étude de l'anatomie, du beau idéal, du torse du Belvedère et du groupe d'Hercule et d'Anthée qui se voit dans la cour des *Pitti*, ne peut point enfanter de merveilles, qui ne se trouvent réunies dans ces deux figures Herculéennes; et, pour quelques taches qu'un œil exercé peut y apercevoir, on y découvre une foule de beautés qui les effacent, et qui, pour ainsi dire, ne permettent pas à la raison de réfléchir sur la singularité de l'invention de ces monumens. La touche large du ciseau, la beauté des formes, le moelleux imprimé au marbre, la vérité d'expression dans l'action des muscles suivant leurs fonctions, tout annonce dans l'artiste un savoir sûr et un génie supérieur. L'attitude des deux femmes répond parfaitement à la position des deux figures couchées dont nous venons de parler, et le style en est également grand et moelleux. Néanmoins la partie de ces monumens où la nuit est représentée aussi couchée est la seule, dont le sujet soit caractérisé par quelqu'expression ou par quelques signes symboliques. Les emblêmes qui accompagnent cette figure rendent suffisamment raison de la létargie où elle parait plongée, les autres ne présentant aucun signe qui en détermine nécessairement le caractère et les fonctions. L'atitude des deux princes a de la simplicité et de la dignité en même tems,

sans aucune exagération. Mais celle de ces deux figures qui surpasse tout ce que cet illustre artiste a fait depuis en fait de position couchée c'est la statue de Laurent, dite la *pensée* ou le *pensif*. L'attitude oblique de la tête, les yeux fixés vers un point, le coude appuyé, le mouvement de la main et de l'index vers la bouche, la disposition des jambes croisées l'une sur l'autre dans un état de repos et d'abandon, enfin le renversement de la main droite en dehors sur la cuisse, où elle trouve un point d'appui naturel, tout tend merveilleusement à exprimer l'état de l'homme absorbé dans une profonde méditation.

De Christ ressuscité.

Le plus grand sujet que pût offrir à l'esprit de Michel-Ange le choix du beau idéal dans le genre sublime, c'était l'homme-Dieu ressuscité dans l'état de son apothéose; et pourtant la science anatomique est la seule chose digne d'admiration dans cet ouvrage, qui se voit à la *Minerve* à Rome. Telles furent les productions dont ce grand artiste honora la sculpture, et qui pourtant sont les moins nombreuses de toutes celles qui firent l'étude et l'occupation de sa longue vie. Nous avons déjà vu de combien d'ouvrages lui est redevable l'architecture, et nous verrons également dans la suite à quel degré de sublimité il s'éleva dans la peinture.

Contemporains et imitateurs de Michel-Ange.

Michel-Ange eut pour contemporains dans sa première jeunesse *Baccio da Monteluppo*, *Julien da S. Gallo*, *André Contucci*, *Benoit da Rovezzano*, et tous les sculpteurs de Fiesole dont nous avons déjà parlé; mais aucun de ces artistes ne surpassa Donato et Ghiberti leurs premiers maîtres. De tous les artistes qui ne suivirent point l'école de *Bonarrotti*, *André Contucci du mont Sansovino*, qui fut aussi son contemporain à la fin du siècle et au commencement du suivant, fut le plus habile. Les deux belles statues qu'on voit de lui sur la porte principale du baptistère de S.t Jean à Florence, représentant le baptême du Christ, sont d'une noblesse et d'une correction de dessin, qui, malgré la dernière main donnée à cet ouvrage par *Vincent Danti* de *Perugia*, n'en font pas moins d'honneur à leur auteur. Chargé par Léon X de faire les compartimens et les sculptures destinées à la décoration extérieure de la Sainte Maison dans l'église de Lorète, il chercha à se signaler dans cet ouvrage, qui est le plus marquant de tous ceux qu'on lui attribue, et dans l'exécution duquel on peut dire qu'il forma une école. *Maso Boscoli*, *Silvio Cosini* et autres furent employés par Michel-Ange dans ses propres ouvrages.

André Contucci du mont Sansovino.

Parmi les productions les plus remarquables dont la sculpture enrichit le commencement du XVI.e siècle, les trois statues de François *Rustici* qu'on voit sur la porte du baptistère de Florence du côté de l'*Opera* peuvent être mises au nombre des ouvrages les plus parfaits qui aient été exécutés à cette époque. On admire dans ces statues jetées en bronze une grandeur de style, une noblesse et une beauté de formes, une grâce de draperie et une gravité de jugement, qui font douter qu'aucun autre ouvrage de ce genre fait depuis leur soit supérieur. Elles représentent un Lévite et un Pharisien de chaque côté d'un Saint Jean. Cicognara a rapporté les deux premières pour donner une idée de la facilité et de la noblesse de leur pose, ainsi que de la nouveauté de leur mouvement, de l'ingénieuse distribution des plis, et du beau choix des têtes. Rustici n'était ni élève ni imitateur de Michel-Ange; il avait étudié sous Léonard de Vinci, et il ne consulta que lui dans la confection des modèles de ce magnifique ouvrage.

François Rustici.

Un autre sculpteur, le plus hardi dans son art, qui osa défier tous ses contemporains, traiter avec dédain les ouvrages mêmes de Michel-Ange et qui a le plus travaillé, ce fut Bandinelli écolier de Rustici. Dessinateur un peu libre dans toutes ses productions, il montre toujours de la vigueur dans l'invention et un penchant décidé pour les ouvrages gigantesques. Son groupe colossal d'Hercule et de Cacus ne laisse pas, malgré tous ses défauts, d'avoir de grandes beautés. Ce groupe a été l'objet de critiques amères, qui n'ont pas épargné non plus les autres statues d'Adam, d'Eve et du Père Eternel du même artiste. Les figures en relief plat qui décorent les piédestaux entre les balustrades du sanctuaire dans la cathédrale de Florence, sont les ouvrages les plus estimés de Bandinelli: on y admire l'air des figures et la beauté des plis, qui, en laissant voir sans affectation les formes du nu, marquent de grandes lignes et des divisions bien entendues. Ces marbres ont été modelés; et de tous les ouvrages de la sculpture moderne, ce sont les plus sûrs modèles que puisse suivre quiconque veut se livrer à l'étude d'un art, où l'on rencontre tant de difficultés. On cite également parmi les ouvrages les plus renommés de ce sculpteur le bas-relief qui décore une des faces du magnifique piédestal qu'on voit sur la place de S.t Laurent, et sur lequel devait être placée la statue assise représentant Jean de Médicis, exécutée par le même artiste.

Baccio Bandinelli.

Montorsoli. La belle statue de S.t Cosme, aussi assise, qui se trouve dans la chapelle de S.t Laurent à Florence où sont les tombeaux des Médicis, est le chef-d'œuvre da Montorsoli, religieux, et l'un des artistes qui apprirent beaucoup de Michel-Ange. Un de ses élèves fut *Raphael de Montelupo.* Raphael de Montelupo, dont l'ouvrage le plus remarquable est le tombeau de Balthasar Turini de Pescia, qui se voit dans la cathé- *Tribolo.* drale de cette ville. Les sculptures de Nicolas, dit le *Tribolo*, qui vivait à cette époque, ont de l'élégance. Cet artiste a copié avec une rare exactitude plusieurs ouvrages de Michel-Ange: les sculptures dont il embellit le contour des portes de S.t Pétrone à Bologne, peuvent donner une idée de son genre de composition, et ses bas-reliefs surtout portent l'empreinte de la grâce et de la simplicité *Jean dell'Opera.* du siècle précédent. Jean *dell'Opera* fut ainsi appelé, pour avoir toujours travaillé dans l'église de Sainte Marie *del Fiore*; mais son nom de famille était Bandini. Quoiqu'élève de Bandinelli, et peu familiarisé avec les principes austères de l'art, cet artiste ne laissa pas de se maintenir dans la bonne voie, et ses ouvrages peuvent être cités parmi les plus beaux de l'école toscane. Les deux grandes statues représentant l'une S.t Jacques le Mineur, et l'autre S.t Philippe dans l'église de S.te Marie *del Fiore*, sont traitées avec le plus de noblesse et de dignité, et se rapprochent plus qu'aucune autre de la simplicité de Ghiberti et de la majesté de l'antique. Mais un des ouvrages les plus réguliers et les plus gracieux sortis de ses mains, est un des bas-reliefs qui décorent la chapelle des *Gaddi* de l'église de Sainte Marie *Novella*, au dessus des monumens qui y ont été élevés aux deux cardinaux Nicolas et Tad- *Cellini.* deo de cette famille, qu'on y voit aussi représentés. Cellini peut être considéré comme un artiste distingué sous le double rapport de l'utilité et des progrès de l'art: car, outre les ouvrages précieux qu'il a exécutés en sculpture et en orfèvrerie, on a encore de lui plusieurs écrits, dont les uns concernant l'histoire de sa vie intéressent aussi celle de l'art, et les autres formant deux traités contiennent des préceptes utiles sur la théorie de l'orfèvrerie et de la sculpture. On ne peut trop regretter, pour l'honneur des arts de l'Italie, qu'un grand nombre d'artistes, surtout dans le quinzième siècle, aient exercé leur talent sur des matières précieuses, dont le besoin, l'avarice ou l'ignorance nous ont privés. On peut dire que presque tous les ouvrages de *Benvenuto Cellini* se sont perdus par le concours malheureux de ces trois causes, sans


3
1
2
2

que pourtant la gloire de son nom ait pu en être éclipsée. Il ne nous reste guères de lui que son beau Persée en bronze, qui se voit dans la galerie des Lanzi à Florence, voy. le n.° 1 de la planche 100; un Christ en marbre, qui est à l'Escurial, et un grand bas-relief qui se trouvait au dessus de la porte de Fontainebleau, et qui a été transporté dans la galerie des statues antiques du Louvre à Paris.

Vincent Danti de Pérouse, excellent fondeur, né en 1530 et mort à la fleur de son âge, mérita par ses ouvrages en sculpture, quoique peu nombreux, d'être plus connu qu'il ne l'a été jusqu'à présent, et d'occuper une place parmi les sculpteurs les plus distingués qui ont formé leur goût sur les ouvrages de Michel-Ange. C'est ce dont rendent témoignage sa statue de Jules III, qui se voyait sur la grande place de Pérouse; la statue en marbre de la Victoire qui enchaîne la Fourberie, placée dans le salon du *Palazzo vecchio*, et l'autre statue qui est sur une des portes du baptistère de S.t Jean à Florence. Vers le milieu du même siècle fleurit *Barthelemi Ammanato*, autre habile sculpteur florentin, qui a laissé des essais de son talent par toute l'Italie, ayant eu l'avantage d'être recherché de préférence pour l'exécution de grands ouvrages, tels que tombeaux, palais, fontaines et statues colossales, qui ont fait passer son nom à la postérité. C'est par *Lione Lioni*, d'*Arezzo*, qu'a été exécuté le riche mausolée élevé à Jacques de Médici, marquis de Marignano, frère de Pie IV dans la cathédrale de Milan, et dont le dessin est de Michel-Ange. Le costume militaire de la statue du marquis qui est en bronze, n'est pas d'un heureux effet en sculpture; mais le talent de l'artiste a pu se signaler dans les deux statues assises, qui se trouvent entre les colonnes; et malgré la sorte d'affectation qui se fait remarquer dans leur exécution, le style ne laisse pas d'en être très-élégant et exempt de dureté. Le célèbre Jean *Bologna*, né en Flandre, et venu fort jeune en Italie, forma son goût et son style sur les ouvrages de Michel-Ange, et fut l'émule de la plupart de ses contemporains. On a de ce fameux artiste une quantité d'ouvrages en bronze et en marbre. Dans son groupe de la Sabine, qui se voit sur la place du grand Duc de Toscane, il tenta de surpasser tout ce qu'avaient fait en ce genre ses nombreux rivaux à Florence. Le point de vue agréable sous lequel l'artiste a présenté son sujet, annonce beaucoup d'art et une étude infinie; mais la troisième figure, qui se voit entre les jambes du ravisseur, est-elle nuisible ou favorable à la vé-

Vincent Danti

Barthelemi Ammanato.

Lione Lioni d'Arezzo.

Jean Bologna.

rité et à la simplicité de l'action, ou bien ne multiplie-t-elle pas trop les angles aigus par la disposition de ses jambes et de ses bras qui sont repliés, et ne complique-t-elle pas trop l'action principale, où semblent déjà inévitables certains mouvemens violens et certaines contorsions analogues au sujet? Le sculpteur, malgré tant de hardiesse, n'a pourtant pas mal réussi dans ce groupe: ce dont il est d'autant plus louable, que l'antiquité ne lui offrait aucun modèle de figures en bosse ainsi contournées, et qu'il a su disposer sa composition, de manière à ce qu'elle produisît un effet agréable de quelque côté qu'on la vît: aussi la renommée lui a-t-elle tenu compte du courage qu'il a eu de ne point se laisser effrayer des difficultés que présentait un semblable sujet. Il a été fait une quantité de dessins et de gravures de ce groupe; mais pourtant nous avons préféré de donner ici sa jolie statue en bronze du Mercure volant, qui est dans la galerie de Florence, et dont l'attitude remplie de grâces est vraiment admirable, voyez le n.° 2 de la planche ci-dessus. Le dessin en est correct, mais les formes du bronze sentent un peu trop le faune, et ne sont pas celles que les Grecs auraient données à une divinité: cet ouvrage ne nous en a pas moins semblé mériter cependant d'être mis au rang des plus belles productions en ce genre qu'ait vues l'Italie sur la fin de ce siècle. *Bologna* s'est élevé au dessus de tous ses contemporains par son goût et par le grandiose qu'il a mis dans la construction de ses fontaines, comme l'attestent celle des trois fleuves qu'on voit dans le jardin des *Boboli*, et l'autre dite de Neptune, qui est sur la place de Bologne: ce dernier ouvrage surtout se fait remarquer par la richesse de sa composition, par l'élégance de ses ornemens et par la beauté des formes des figures tant en bronze qu'en marbre dont il est décoré. On peut dire que le dernier des monumens de ce siècle est le Centaure vaincu par Hercule, autre ouvrage de cet artiste qui se trouve dans un lieu étroit en allant vers les *Pitti*, et qu'on peut mettre au nombre de ses plus belles sculptures.

Pierre Francavilla.

Parmi les meilleurs élèves de *Bologna* on distingue Pierre Francavilla, né à Cambrai et élevé en Italie, lequel exerça long-tems son art à Florence, et travailla avec son maître à plusieurs ouvrages pour des maisons de plaisance, des jardins et des églises. Les plus soignés se voient dans la chapelle Nicolini de l'église de Sainte-Croix à Florence. Ce fut sur la fin de cette époque que les mar-

Artistes Lombards.

bres durs des carrières de la Lombardie, commencèrent à être employés à des ouvrages de sculpture, d'une délicatesse qu'on n'avait point encore obtenue du marbre statuaire si docile au ciseau, et qui n'avait jamais été même tentée depuis la renaissance des arts. L'auteur de ces ouvrages nouveaux fut le célèbre Augustin Busti, désigné par les écrivains sous les noms de *Bambaja*, *Bambara*, et *Zarabaja*, dont on vit à Milan plusieurs sculptures exécutées sur l'espèce de marbre qui a servi à la construction de la cathédrale de cette ville. Ses ouvrages ne sont pas peu nombreux, eu égard au tems infini que lui coûtèrent les ornemens délicats dont il sont surchargés. Lorsque la nature du sujet ne lui permettait point d'y introduire des ornemens trop compliqués, il ne manquait pas de déployer dans les franges des vêtemens, dans les plis, dans la finesse des cheveux et de la barbe comme dans tout le reste, une dextérité d'exécution qui n'eut jamais d'égale en Italie. On a un essai de sa seconde manière, qui est plus large, dans le marbre qu'on voit dans la chapelle de la Présentation de la même cathédrale. Un de ses principaux ouvrages, auquel il dut nécessairement employer beaucoup de tems, et qui peut intéresser la curiosité des érudits dans l'histoire des arts ainsi que dans celle du siècle, c'est le monument élevé à Gaston de Foix dans l'église du couvent des Augustines, mais qui est demeuré imparfait. Quelques-uns de ces ouvrages, dans lesquels se fait admirer une délicatesse d'exécution qui surpasse tout ce que l'on peut imaginer, ont été rapportés par Cicognara dans les LXXVI., LXXVII., LXXVIII. et LXXIX.e planches du second volume de son ouvrage sur la sculpture.

Augustin Busti, dit Bambaja.

Milan eut à la même époque plusieurs autres sculpteurs distingués, qui, malgré le défaut qu'ils ont eu presque tous de multiplier les détails dans leurs ouvrages, n'ont pas laissé de se rendre très-recommandables. Dans ce nombre on cite particulièrement les suivans, savoir; Antoine Pristinaro, dont on voit un Christ avec les anges et les Maries dans la chapelle de S.te Prassède de la même ville; Annibal Fontana, graveur et statuaire renommé, qui a fait plusieurs ouvrages dans l'église de S.t Celse, et André Biffi, qui a travaillé avec le même Pristinaro, (après lequel sont venus plusieurs autres artistes de ce nom), aux belles sculptures représentant la vie du Sauveur et de la Vierge, qui se voient dans la cathédrale. Tous ces artistes se sont distingués dans la statuaire, et plus particulièrement encore dans l'orfèvrerie, comme on le voit par les

Autres artistes distingués de Milan.

Annibal Fontana.

deux grandes statues de S.t Charles et de S.t Ambroise faites, l'une en 1610, et l'autre en 1698. Mais celui qui se distingua plus que tout autre par ses ouvrages fut François Brambilla, qui travaillait à la chapelle de la Vierge de l'*Albero* de la même cathédrale, lorsque Vasari vint à Milan, et qui avait pour collègues dans les mêmes travaux Busti, Solari, Fusina et autres excellens sculpteurs. Néanmoins l'artiste qui l'emporta sur tous les autres Lombards dans la statuaire fut Guillaume de la Porta, qui travailla dans la Chartreuse de Pavie, et qui fut ensuite appelé à Gênes en 1531 pour y faire le tombeau de S.t Jean Baptiste. Après avoir vu les ouvrages de Michel-Ange à Rome il se forma un style, qui participant de la grâce de *Pierino del Vaga* qui fut son maître à Gênes, et de la force de Michel-Ange, le fit considérer comme un des premiers artistes de ce siècle. Le mausolée de Paul III, qu'il exécuta dans l'église de S.t Pierre de Rome, est un des plus remarquables qu'il y ait dans cette basilique. Il n'existe à Milan aucun ouvrage public de cet habile artiste, et ce n'est qu'à Lorète qu'on en trouve quelques-uns parmi les Sybilles placées dans des niches autour de la maison sacrée.

François Brambilla.

Guillaume della Porta.

Sculpteurs Crémonais, Modénais et Napolitains.

Parmi les sculpteurs Crémonais que se sont rendus recommandables on compte François de Prato fils de Jérôme, et *Flaminio Vacca*, que plusieurs croient originaire de Rome. Mais les ouvrages de la plupart de ces sculpteurs le cèdent pour le goût et la beauté aux ouvrages en plastique de Begarelli de Modène, et d'Alphonse Lombard de Ferrare, qui excitèrent l'admiration de Michel-Ange même. On croit généralement dans cette dernière ville, que Jérôme Lombard, autre sculpteur habile, était frère, neveu ou cousin d'Alphonse. Mais laissant à part cette question, il est certain que Jérôme fut un des meilleurs sculpteurs du XVI.e siècle, et qu'il arriva bientôt à disputer la palme à André Contucci de Sansovino, son maître. Le théâtre de sa gloire fut l'église de Lorète, qu'il remplit de ses ouvrages, et où il en acheva plusieurs autres qu'André avait commencés. Parmi les nombreux artistes qui l'ont honorée, Naples peut vanter justement deux excellens sculpteurs, qui sont *Jean Marliano da Nola*, et *Dominique Santacroce.* Le tombeau de Don Pierre de Tolède dans l'église de S.t Jacques des Espagnols, est l'ouvrage le plus fameux du ciseau de Marliano. Il a fait plusieurs autres monumens, ainsi que des statues et des fontaines, et n'a eu d'autre émule digne de lui que Jérôme Santacroce, avec

lequel il entra en concurrence en diverses rencontres, et notamment pour l'exécution des fameux ouvrages de marbre en demi-relief, qui se voient dans deux chapelles de l'église de Sainte Marie des Grâces, où elles sont un objet d'admiration.

Vénitiens.

Il parut aussi à Venise, surtout dans la seconde moitié de ce siècle fameux, un grand nombre d'ouvrages en bronze et en marbre, mais qui n'avaient point le mérite de ceux de l'époque précédente. Jacques Sansovino, venu de la Toscane, fonda dans cette ville une école de sculpture, où il introduisit le style des sculpteurs florentins, qui dominait dans toute l'Italie. On distingue dans le nombre de ses élèves *Tiziano Minio*, *Danese Cattaneo* et *Alexandre Vittoria*, dont les ouvrages firent le plus d'honneur à Venise. Il exécuta ou fit exécuter sous sa direction une quantité de statues, de groupes et de bas-reliefs en marbre; mais sa principale gloire consiste dans les ouvrages en bronze, dont il a décoré la chapelle ducale dans l'église de S.t Marc. Parmi ce grand nombre de monumens nous ferons seulement mention de son Mars, qui est une des deux statues colossales qu'on voit sur l'escalier des Géans dans le palais ducal. On sera moins étonné des défauts qu'on y remarque, si l'on réfléchit que l'exécution, ainsi que celle du Neptune, en ayant été ordonnée en 1554, l'auteur ayant déjà soixante-quinze ans, ces deux statues furent achevées et mises à leur place deux ans après. Mais l'ouvrage où l'on peut le mieux juger du talent de cet artiste, est le bas-relief qu'il fit pour la chapelle de Saint Antoine à Padoue. *Danese Cattaneo*, connu pour la partie architectonique de quelques monumens, a montré trop de médiocrité dans ses sculptures pour être mis au rang des artistes marquans de ce siècle. Son mausolée élevé à Giano Fregoso, dans l'église de S.te Anastasie à Vérone, et celui du Doge Lorédan qui se voit dans la chapelle de S.t Jean et S.t Paul à Venise, sont deux ouvrages d'une invention riche et imposante, mais les statues n'égalent point ce qui avait été fait de mieux jusqu'alors en ce genre.

Jacques Sansovino.

Danese Cattaneo.

Sculpteurs de Vicence, de Vérone etc.

Parmi les sculpteurs de Vicence on cite avec éloge Jean Scamozzi, qui fut peut-être père de Vincent, et Jérôme Pironi, ornatistes excellens, qui ont embelli de leurs ouvrages plusieurs monumens somptueux. Jérôme Campagna Véronais, élève du Cattaneo que nous venons de citer, fit à Venise, à Padoue et à Vérone une telle quantité d'ouvrages en bronze et en marbre, qu'il ne lui fallut pas moins que le cours d'une longue vie, et l'extrême facilité

dont la nature l'avait doué, pour les exécuter. Son Hercule colossal, qu'il entreprit concurremment avec Titien Aspetti pour la monnaie à Venise, et sa Sainte Catherine qui fut placée sur le frontispice de la porte de l'Arsenal de la même ville, tiennent un rang distingué parmi ses autres ouvrages. Mais le plus habile des élèves de Sansovino, et le meilleur sculpteur des Vénitiens dans le XVI.e siècle, fut sans contredit Alexandre Vittoria de Trente. Noble, élégant et moelleux dans ses ouvrages de sculpture, et gracieux dans le dessin comme dans l'invention, cet artiste, dont le talent s'exerça sur le stuc et à ce qu'il parait sur le bois, a donné beaucoup d'occupation aux ouvriers en plastique. Les cariatides qu'il fit pour être placées à l'entrée de la Bibliothèque de S.t Marc, sont d'une forme hardie et tout-à-fait nouvelle; mais outre l'originalité du dessin, qui, tout en s'écartant extrêmement de l'antique, n'a pourtant rien de vicieux par rapport à l'art, il règne dans cet ouvrage beaucoup de grâce, de moelleux et une grande facilité d'exécution. Les ouvrages de *Jules del Moro Véronais* à Venise, rendent témoignage au mérite des élèves qu'y avait faits Campagna. On a encore à souhaiter des renseignemens plus précis sur les autres artistes Vénitiens *Nicolas Conti*, *Alphonse Alberghetti* et *Guido Lizzaro de Padoue*. Un des artistes qui a fait le plus d'ouvrages en bronze et en même tems des plus estimés c'est Titien Aspetti de Padoue, où il s'en trouve un grand nombre ainsi qu'à Venise. *François Segala*, aussi de Padoue, ne fut pas non plus un artiste vulgaire en bronze et en marbre. On trouve dans un des registres de la fabrique de l'église de S.t Marc et du palais ducal, le contrat passé entre les *Procurateurs* et Segala, pour l'exécution d'un Saint Jean-Baptiste de quatre pieds de haut, et destiné à être placé sur la porte du baptistère: ouvrage qui fut achevé en 1565, et qui peut passer pour un des bons de cette époque. Un autre élève de Sansovino fut Titien Minio de Padoue, sculpteur, de qui on voit dans la galerie du clocher de S.t Marc quelques petites statues en marbre, et dans la chapelle de Saint Jean de la même église un beau et grand couvercle de bénitier en bronze. On n'a encore que des notions confuses et incertaines sur les ouvrages de *Jacques Medici* de Brescia, dont il n'existe que quelques ouvrages dans sa patrie, non plus que sur ceux de Pierre de Salo, qui travailla beaucoup à Venise et à Padoue, et de Jacques Colonna, qui exécuta à Venise plusieurs ouvrages en marbre et en stuc d'un mérite reconnu. Zamboni compte une cinquan-

taine de sculpteurs qui travaillèrent à Brescia, et dans le nombre desquels on distingue *Antoine Marie Colla* de *Padoue*, et *Louis Ranzi* de *Ferrare*. Il faut ranger parmi les sculpteurs médiocres *Severo da Ravenna*, et *Antoine Minello de' Bardi*, aussi de *Padoue*, qui, entre autres choses, a fait le premier des bas-reliefs qu'on trouve à gauche en entrant dans la chapelle de Saint Antoine de la même ville.

Ceux qui voudraient avoir des notions plus étendues sur la glyptographie, sur la numismatique, ainsi que sur les ouvrages en cuivre, en bois, et en métal de divers genres, pourront consulter le septième chapitre du second volume de la *Storia della Scultura* de Cicognara.

Sculpteurs entre la fin du XVI. et le commencement du XVII. siècle.

Après avoir été ainsi honoré par les productions des plus habiles imitateurs de Michel-Ange, le génie de la sculpture parut se refroidir et prendre une marche rétrogade. La Toscane n'eut plus de ces talens, qui l'avaient élevée dans cet art au dessus de tous les autres pays. A la faveur de la paix dont jouissait l'église, et au moyen des ressources inépuisables que les contributions religieuses de toute la chrétienté leur offraient pour l'embéllissement de Rome, Grégoire XIII, Sixte V et Clément VIII, avaient réuni dans cette métropole, sur la fin du XVI.e siècle, tous les meilleurs artistes de cette époque; et cela avec d'autant plus de facilité, que les autres contrées de l'Italie ne présentaient à la sculpture que de rares et chétives occasions de travail, en comparaison du vaste champ que lui ouvrirent la construction du Vatican, et les restaurations qui furent faites dans les deux basiliques de Sainte Marie Majeure et de S.t Jean de Lateran. Et en effet la décoration des magnifiques chapelles de ses deux temples est l'ouvrage du petit nombre des artistes distingués de ce tems, que l'appât du gain et de l'émulation attira dans cette capitale du monde chrétien.

Prosper de Brescia.

Jacques del Duca, Sicilien.

Ainsi tous ces sculpteurs méritent d'autant moins de trouver une place honorable dans l'histoire, qu'aucun d'eux ne fonda d'école, ni ne se rendit recommandable par ses talens. Tels furent *Prosper* de Brescia, plus habile sur le stuc et dans la plastique que dans la sculpture; Jacques *del Duca* Sicilien, qui éleva à Hélène Savelli dans l'église de S.t Jean de Lateran un petit monument, qui n'est pas sans élégance, et Thadée Londini de Florence, qui nous a laissé quelques bronzes d'un genre gracieux, parmi lesquels on distingue les jeunes gens qui se voient sur la fontaine de Pierre Meffei.

On ferait une longue liste des noms de tous les sculpteurs, qui ont travaillé dans les basiliques de Sainte Marie Majeure et de S.t Jean de Lateran. Les meilleurs ouvrages de la chapelle de Sixte-Quint sont ceux qu'on voit au dessus des statues des Papes et qui représentent le couronnement de chacun d'eux. La statue de Sixte-Quint, exécutée par Antoine de *Valsoldo*, ne manque pas de noblesse: le bas-relief qui est au dessus et a pour sujet le couronnement de ce pontife, est aussi de lui; c'est peut-être le meilleur de tous, sous le rapport de la simplicité nécessaire à l'action. Le mausolée de Nicolas IV, qui se voit dans la même basilique de Sainte Marie Majeure près de la porte principale, est l'ouvrage le plus estimé de Léonard de Sarzane, et rappelle le style de Guillaume *della Porta*. La décadence du goût se manifeste de plus en plus dans cette basilique par un délire de nouveauté, qu'on voit aller toujours croissant, depuis la chapelle de Sixte-Quint jusqu'à celle de Paul V. Un des artistes les plus estimés qui travaillèrent dans cette dernière chapelle fut Camille Mariani de Vicence, dont le père était Siennais, de qui on y voit un S.t Jean l'Evangéliste. Les deux statues principales, qui sont celles de Paul V et de Clément VIII, sont d'un certain Scilla, natif de Vigiù, et ne peuvent être comptées parmi les meilleurs ouvrages du siècle. Mais les sculptures d'Ambroise Bonvicino, Milanais, sont de tous ces ouvrages celui qui annonce le plus la décadence de l'art.

Antoine de Valsoldo.

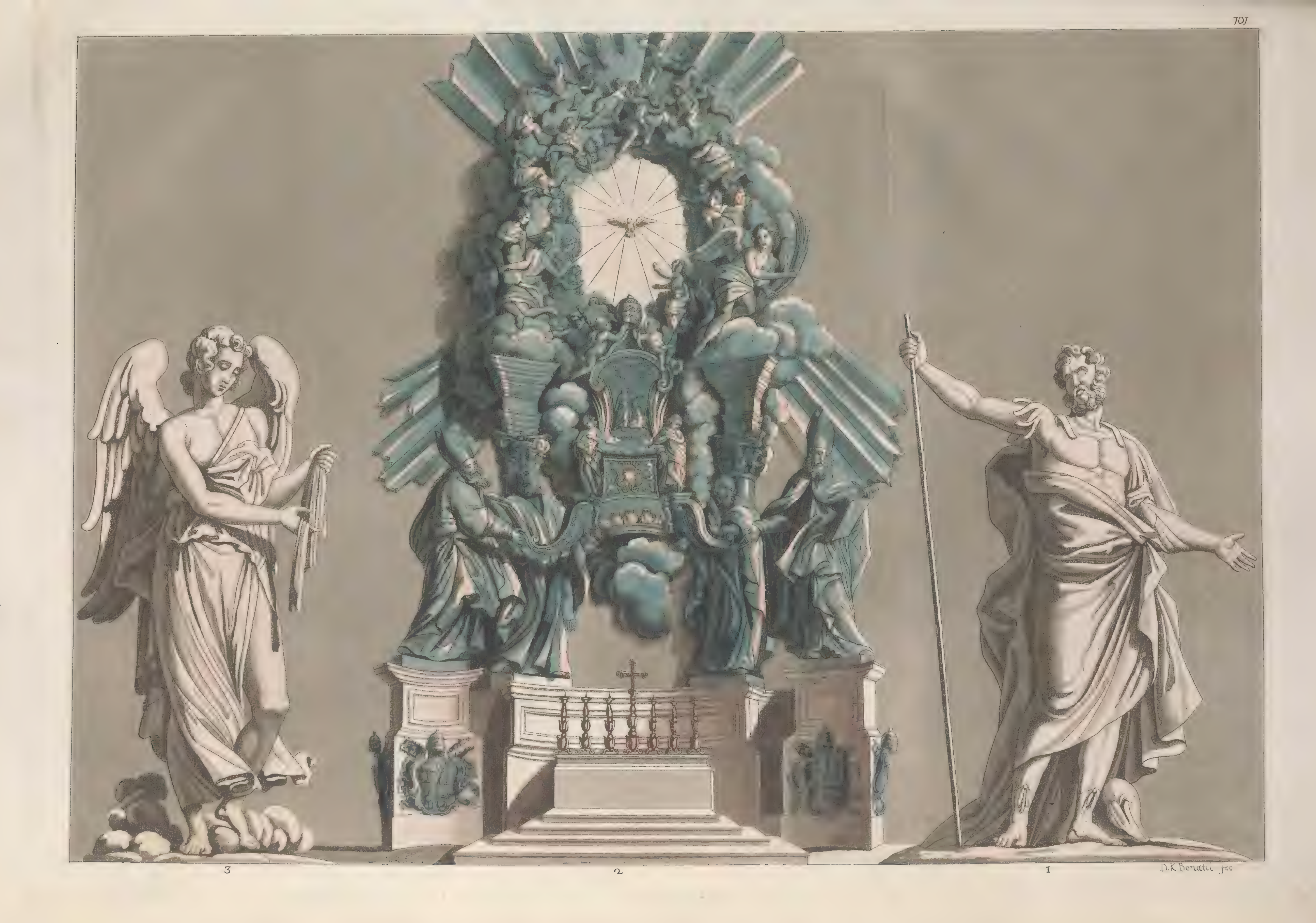
Léonard de Sarzane.

Camille Mariani de Vicence.

Scilla de Vigiù.

Il est pourtant indubitable que, si ces artistes avaient été rappelés à l'imitation de la nature par quelque Mécène, ou par des circonstance inhérentes aux objets mêmes, on aurait vu des ouvrages dignes des meilleurs tems et plus de moyens dans l'exécution: car pour la pratique, elle avait été portée à un point de perfection qui ne laissait rien à désirer. L'histoire de l'art nous offre une preuve convaincante de cette vérité, dans la belle statue qui fut exécutée par Etienne Maderno pour l'église de Sainte Cécile *in Transtevere*. Cette statue, qui est couchée, représente un corps mort, comme si elle était mollement tombée sur la terre, ayant les extrémités bien placées, les vêtemens rangés avec beaucoup de décence, la tête tournée en haut et enveloppée d'un bandeau. Il règne de la facilité dans les plis de la draperie, et beaucoup de grâce dans toute la personne, qui, quoique son visage soit caché, parait avoir de la jeunesse et de la beauté. On voit par la vénusté des formes générales et des extrémités, avec quelle grâce et avec quel goût la nature a

Etienne Maderno. Statue de Sainte Cécile.


3
2
1
D.K Bonatti fec.

été imitée dans cette position douce et tranquille. Or comment cela pouvait-il arriver, si, de tous les artistes que nous avons nommés jusqu'à présent, aucun n'a jamais rien fait qui pût être mis en comparaison avec cette statue, et si Maderno lui-même n'a plus montré dans aucun autre ouvrage la même grâce ni le même goût? Entr'autres raisons il y en a une qui explique ce phénomène de l'art, c'est que le corps de Sainte Cécile ayant été trouvé alors intact dans une caisse, et dans la position où l'on voit la statue, on prescrivit à l'artiste de le représenter dans le même état; de sorte qu'en imitant simplement la nature, il se trouva avoir suivi les vrais préceptes de l'art, dont l'esprit de nouveauté avait si fort écarté tous les artistes de cette époque.

Corruption du goût toujours croissante.

Cependant, au milieu de la corruption du goût, on vit praître quelques hommes d'un génie rare, qui auraient fait d'excellens artistes, s'ils eussent vécu dans un autre tems. Parmi les sculpteurs, Bernini, Algardi et Fiammingo montrèrent une hardiesse et une capacité, qui, dans des circonstances plus heureuses, auraient enfanté des merveilles. Mais, par un concours de causes extraordinaires, l'esprit de leur siècle se portait entièrement vers les ouvrages d'un genre nouveau et d'une exécution surprenante; et ce fut dans cet état de choses que Bernini, originaire de Toscane, mais né à Naples, se rendit à Rome, pour y travailler à la sculpture, dont son père, artiste médiocre, lui avait enseigné les premiers principes. Il se mit à faire des bustes en marbre, et montra pour son âge encore tendre une facilité d'exécution, qui le fit admirer dans cette capitale. L'histoire de cet artiste, dont la vie a été écrite fort au long par Baldinucci et par son fils même, contient des notions curieuses et détaillées concernant ce bizarre talent. Bernini se sentait dominé par la passion de l'art, et animé d'un noble orgueil qui le portait à s'élancer, n'importe pas quelle voie, dans la carrière, pour y mériter une palme que personne n'avait encore remportée. L'antique lui parut aride, et le style de Michel-Ange rebutant. Quoique cherchant le mouvement et la grâce par une route presque nouvelle, il ne donna pas tout-coup dans l'exagération et dans l'affectation qu'il montra dans la suite; mais il s'appliqua particulièrement à l'exécution; et en effet, depuis l'âge de quinze jusqu'à vingt-deux ans, il traita le marbre avec une finesse de ciseau, qu'on ne retrouve plus dans aucun de ses ouvrages postérieurs. Il n'avait pas plus de quinze ans quand il fit son groupe

Bernini.

d'Enée et d'Anchise pour la Villa Borghese. Il n'en avait que dix-huit lorsqu'il traita le sujet d'Apollon et Daphné, qui est un ouvrage admirable pour le mécanisme de l'art. Il ne paraissait pas que le ciseau pût surmonter plus de difficultés qu'il n'y en avait dans ce groupe; mais l'enlèvement de Proserpine surpassa tous ses autres ouvrages, s'il n'est pas même encore aujourd'hui le plus étonnant qui soit sorti de ses mains. Malheureusement, avec cette grande habileté de ciseau il manqua de justesse dans le jugement, de choix dans les formes, de correction dans le dessin, de noblesse dans l'expression, et laissa apercevoir au contraire dans toutes ses productions un penchant toujours croissant pour les manières de convention. Un des ouvrages où se montre davantage la modération de cet artiste, qui devint dans la suite le plus grand corrupteur de l'art, c'est sa sainte Bibiane, une de ses premières statues après celles que nous venons de citer. Toute la grâce et la simplicité de l'enfance respirent dans cette jolie statue; son visage a quelque chose de suave, ses mains sont d'une forme délicate, et les plis de ses vêtemens sont traités avec beaucoup de soin. Enfin c'est la plus estimée des statues isolées de ce sculpteur, et elle peut figurer à côté de la Sainte Susanne du Fiammingo, et de la Sainte Cécile de Maderno, que nous regardons comme les meilleurs ouvrages de ce siècle.

La statue de S. Bibiane.

L'imagination exaltée par les applaudissemens que lui attirèrent ses premiers ouvrages, Bernini conçut l'idée de se créer un genre d'invention non moins extraordinaire par sa nouveauté que par sa hardiesse. Architecte, mécanicien, fondeur, il embrassa une multiplicité d'objets, qui ne pouvait manquer de tenter l'esprit entreprenant d'Urbain VIII. La *confession* de S.t Pierre, jetée en bronze, est un des plus grands ouvrages, que ce Pontife le chargea d'exécuter, et pour lequel on tira, comme tout le monde le sait, des lambris du Panthéon les bronzes que les barbares avaient respectés dans leurs invasions. Neuf ans furent employés à élever, sous la plus belle coupole qu'il y ait au monde, une autre coupole en bronze, qui produisit l'effet le plus désagréable qu'on pût imaginer, en interceptant par une masse gigantesque le coup-d'œil de cet édifice magnifique, et en offrant à la vue des colonnes en spirale, qui sont en architecture ce que sont des jambes torses dans le corps humain, et dont la singularité ne peut flatter que les ennemis de tout ce qui est naturel, pour qui le difficile est toujours beau.

La confession de S. Pierre.

Accoutumé à se servir de lui dans toutes ses entreprises, le même pontife le chargea de la construction de divers édifices, tels que fontaines, palais, clochers, monumens, et même, deux ans avant sa mort, de celle de son propre mausolée qui devait être placé dans la basilique de S.t Pierre. C'est dans l'exécution de ce mausolée que se manifeste davantage la disposition de Bernini à l'affectation, à un mauvais choix de plis, et à un genre de composition tout-à-fait particulier, où se montre une sorte d'empressement à remplir tous les vides. Cet esprit d'affectation est encore plus étrange dans l'autre mausolée élevé par le même artiste sur la fin de sa vie à la mémoire d'Alexandre VII: monument où, pour remplir la profondeur des niches, il prit le parti d'y ensevelir deux figures dont on ne voit que la tête et les épaules, tandis que les deux autres qui représentent la Charité et la Vérité sont placées sur le devant du mausolée. M.r Cicognara les a rapportées à la planche n.° 3 de son troisième volume, et dit à cet endroit de son ouvrage, que l'extravagance de ces deux figures, et la bizarrerie qui règne dans la nature et dans la distribution des plis, les ferait plutôt prendre pour deux blocs de rocs sculptés. On voit encore à la même planche la statue de Longin, qui, quoiqu'habillé en guerrier, parait enveloppé dans les plis d'une draperie rigide et dure, d'où le torse semble sortir comme du sein du roc. Voyez la planche 101 n.° 1.

Mausolée d'Urbain VIII.

Mausolée d'Alexandre VII.

Un des ouvrages de Bernini, dont le sujet est le mieux conçu, et qui est en même tems le plus défectueux et le plus maussade sous le rapport du goût et de l'exécution, c'est la chaire de S.t Pierre qu'Alexandre VII voulut faire jeter en bronze: ce qui coûta une somme prodigieuse, avec laquelle on aurait pu faire construire un temple. Voyez la même planche n.° 2. L'idée de faire soutenir par les quatre principaux docteurs de l'église la chaire du prince des apôtres, n'est pas moins noble ni moins grande, que celle de s'être servi si ingénieusement du transparent de la grande fenêtre, pour y placer la colombe qui représente le Saint Esprit. Mais il n'y a ni naturel ni justesse dans l'attitude aisée donnée aux statues de ces pères de l'église, qui, avec leur stature gigantesque de 17 palmes de hauteur, semblent mis là pour être peints, et ont l'air de porter un fardeau qui n'est d'aucun poids. Il est inutile de parler ici des plis crus, tranchans et sans naturel dont sont bizarrement surchargés ces colosses. Néanmoins, ce qui blesse davantage l'œil accoutumé aux beautés de l'art, c'est la forme de la chaire, où, à l'exclu-

Chaire de S. Pierre.

sion des lignes droites, on ne voit que volutes, que courbes et que spirales, du style le plus grotesque qu'on eût encore vu, depuis que les arts étaient sortis des voies de la nature.

Autres ouvrages du même artiste.

Bernini finit par ne plus s'apercevoir de l'extravagance de sa composition, et ne put s'appliquer désormais à des ouvrages de sculpture sans tordre toutes les parties et même jusqu'aux os de ses figures. Ses derniers ouvrages sont sur le pont Saint Ange, et ceux qui ne sont pas de lui dans cette construction ont été exécutés sous sa direction et par ses élèves. Le n.° 3 de la même planche nous offre un de ces anges dansans, dont les plis agités par le vent n'ont pas tout-à-fait cet air de rigidité et de dureté qu'on leur voit dans les autres statues; mais les mouvemens des épaules et les os des ailes sont d'un genre, qui n'indique nullement des ailes destinées à voler. Cependant ce genre d'ailes avec des os et des plumes recourbées comme le sont les feuilles d'acante dans les arabesques, a été consacré comme servant d'autorité pour ces sortes de licence; et depuis lors les élèves de Bernini n'ont pas cessé de reproduire dans la sculpture toutes ces difformités, qui l'ont défigurée pendant près d'un siècle.

Il faut avouer cependant, qu'en matière d'architecture, cet artiste s'éleva par ses talens au niveau de sa fortune. Dans la construction du grand escalier du Vatican, il sut, par une heureuse licence et par un artifice admirable, tirer de l'irrégularité même de l'aire un effet merveilleux de perspective. Nous ne parlerons point du mérite du plus grand de ses ouvrages, qui est la colonnade de la place de S.t Pierre: ouvrage digne de la magnificence des anciens, et dont nous avons présenté le dessin à l'article de l'architecture des Romains (1).

Alexandre Algardi de Bologne.

Si Alexandre Algardi de Bologne ne se montra point imitateur servile du style de convention de Bernini, il n'eut pas non plus la hardiesse de s'abandonner à ses propres forces: car ayant pris l'habitude d'imiter la peinture, presque toutes ses sculptures se ressentent du défaut qui dérive nécessairement de ce genre d'imitation. Il s'attacha de préférence, dans sa manière de traiter les nus et les draperies dans les statues, à l'école des peintres de Bologne, et chercha à imiter les *Caracci* et le *Dominichino*, plus même qu'il ne convenait à un sculpteur. Il ne commença cependant que fort-tard à travailler sur le marbre, sans doute parce que la

(1) Voyez le II.e Vol. de l'Europe, pag. 536.

réputation colossale de Bernini ne lui laissait pas l'espoir de pouvoir se faire connaître en ce genre par quelqu'ouvrage public.

L'ouvrage dans lequel cet artiste employa tout son talent est le grand bas-relief d'Attila, de 32 palmes de hauteur sur 18 de largeur, composé de cinq blocs de marbre joints ensemble, et qui se voit dans la basilique de S.t Pierre. Cicognara a donné à la planche V de son III.e volume le dessin de cette composition gigantesque, qui a plus l'air d'une peinture que d'un bas-relief, et dans laquelle la distribution des objets parait avoir été faite pour être traitée plutôt sur la toile que sur le marbre. L'artiste a imaginé qu'Attila fut repoussé des murs de Rome par S.t Léon venu à sa rencontre à la tête de son clergé, et escorté de la milice céleste, au milieu de laquelle on distingue les apôtres s'élançant des nuées armés d'épées fulminantes. La distribution générale du sujet est bien ordonnée; mais les figures les plus saillantes portent à faux et sont les plus mauvaises, étant exécutées presqu'en bosse, et comme sans appui. On ne sait trop si le Roi fugitif chancelle ou s'il doit réelement tomber; et pour rattacher cette figure au fonds, l'artiste l'a enveloppée d'un long manteau royal, non usité des barbares qui portaient à la guerre la chlamide militaire. L'attitude du pontife repoussant d'une main le monarque, et lui montrant de l'autre la milice céleste, n'est pas sans beauté. Les figures qu'on voit s'éloigner par gradation sur le fond, le visage tourné de divers côtés, s'écartent trop de l'objet principal dans lequel il fallait les tenir, sans craindre de tomber dans la monotonie. Les plis des vêtemens pontificaux sont d'une forme belle et simple; mais il n'en est pas de même de ceux des autres figures saillantes, où, s'ils ne ressemblent point tout-à-fait aux rocs de Bernini, ils ne laissent pas d'être d'un effet désagréable dans ce genre de sculpture. Algardi a encore exécuté en marbre et en bronze plusieurs autres ouvrages, qui lui ont fait une réputation, au dessous cependant de celle qu'il méritait. Cicognara a parlé longuement de ce bas-relief, et en a fait connaître toutes les beautés. *Bas-relief d'Attila.*

L'artiste qui sembla l'emporter alors sur tous ceux dont nous venons de parler fut François de Quesnoy, dit le Fiammingo, natif de Bruxelles, et qui fit ses études à Rome. Il se rendit célèbre par le moelleux et la grâce de son ciseau dans les figures d'enfans. Le plus renommé de ses ouvrages en ce genre est le concert d'anges représenté dans le beau bas-relief qui se voit dans la chapelle *Filomarino* de l'église *Fiammingo.*

des apôtres à Naples : ouvrage d'un mérite parfait, qui a été copié par une infinité d'artistes, et que nous avons donné sous le n.º 3 de la planche 100. On a encore de lui plusieurs autres compositions estimées, telles que bacchanales et jeux d'enfans des plus gracieux, qui introduisirent dans la sculpture un genre tout-à-fait nouveau. Ce goût dominant de *Fiammingo* pour les représentations d'enfans n'a pas empêché cependant qu'il ne fît d'autres ouvrages d'un genre différent, tels que les deux statues que nous avons de lui, et qui, relativement à la corruption des tems, ne manquent pas de mérite. L'une est la Sainte Susanne, qu'on voit dans l'eglise de la Vierge de Lorète à Rome dans le *Forum* de Trajan, et qui est une des plus belles statues exécutées en cette ville dans le seizième siècle, non pas tant pour la grâce naturelle et le goût de l'antique qui règnent dans les plis des vêtemens, que pour la douceur du mouvement et des formes du visage et des mains. L'autre est la statue colossale de S.t André, qui fut faite pour être placée dans une des niches des piliers de la coupole de S.t Pierre. Obligé de s'exposer dans un grand ouvrage à soutenir le parallèle avec les grands maîtres, et entr'autres avec Bernini, Fiammingo n'eut pas le courage de renoncer à la manière de draper consacrée par le goût de son siècle; de sorte que, pour ne pas s'isoler entièrement de ses contemporains dans un ouvrage qui lui aurait mérité les suffrages de la postérité, s'il avait dédaigné ceux de ses antagonistes, il adopta un style de plis un peu chargé et trop volumineux, mais pourtant facile, sans cependant prendre tout-à-fait la mauvaise manière des autres. Il laissa toujours dans ses sujets autant de nu qu'ils pouvaient en comporter, et le traita avec un ton de chair qui atteste son talent; mais il introduisit dans la proportion générale des parties le style large et peu idéal d'un esprit, pour ainsi dire, encore matériel, et qui n'est point animé par le feu du génie. Ce sculpteur ne fit faire aucun pas à l'art, et l'on ne peu le louer que du genre gracieux dont il a offert des modèles aux artistes qui l'ont suivi pour les statues d'enfant. Malheureusement, des trois plus grands sculpteurs qui travaillèrent à Rome dans le XVII.e siècle, celui qui contribua le plus à la décadence de l'art fut Bernini, que la nature avait doué de plus de génie.

Autres sculpteurs d'Italie.

L'école qui se forma à Rome sous les auspices de Bernini et d'Algardi, en propageant le goût de ses maîtres pour l'affectation, ne laissa pas encore d'influer sur le mérite de leurs imitateurs qui

manquaient de génie. Aussi les bas-reliefs d'Hercule Ferrata de Como; le peu d'ouvrages qu'a faits Melchior Caffa, Milanais; les sculptures de la fontaine de la place Navona d'Antoine Raggi, surnommé le Lombard; les statues de Julien Finelli, d'André Bolgi, de François Baratta, de Jacques Fancelli, de Lazare Morelli et autres ouvrages d'un grand nombre d'autres artistes, ne méritent guères plus d'éloges que n'en ont obtenu leurs auteurs durant leur vie. On fit grand cas à Rome de Camille Rusconi, Milanais, qui avait étudié dans sa patrie sous Rusnati, sculpteur médiocre, et qui s'attacha ensuite à Hercule Ferrata dans la première ville. Si cet artiste avait eu une meilleure école, il aurait pu surpasser de beaucoup tous les autres: car ce fut le plus habile de tous ceux qui virent le commencement du XVIII.e siècle, comme l'attestent les deux petites figures d'anges placées sur une porte latérale de la chapelle de Saint Ignace *al Gesù* à Rome, qui sont peut-être les meilleurs ouvrages de ce sculpteur comme de cette époque. Ce n'est que depuis quelques années seulement qu'il est permis de regarder à Naples, comme puériles et purement mécaniques, les sculptures qui décorent l'église de Sainte Marie de la Piété des *Sangris*, appartenant à la famille des Princes de *S.t Severo*. On voit encore dans la même église un autre ouvrage qui y est très-estimé, c'est un Christ de *Sammartino*, couvert d'un voile, étendu sur un matelas bien renflé, avec trois coussins ornés de glands, et enveloppé dans un linceul. Quelques personnes qui n'avaient pas des idées justes sur le vrai beau ni sur les véritables difficultés de l'art ont cru, que le plus grand effort de la sculpture était de représenter un voile sur un corps humain; mais il ne faut que considérer de près cette imitation matérielle de la nature, pour voir que cette statue est plutôt bariolée que voilée par cette multiplicité de plis parallèles, et que tout le mérite de l'artiste se réduit à une patience matérielle d'exécution. Un autre sculpteur moins digne de blâme que le précédent et autres qui travaillèrent dans la même chappelle, c'est Fansaga, dont on a plusieurs statues, et par qui a été exécutée la fontaine Medina, le plus bel ouvrage en ce genre qu'on voit à Naples.

Camille Rusconi, Milanais.

Sculptures de Naples.

Sammartino.

Fansaga.

La Toscane semblait alors se reposer à l'ombre des lauriers qu'elle avait cueillis précédemment dans tous les genres: les arts ne laissèrent pas cependant d'y être cultivés, mais on les employait moins à de grandes constructions qu'à des décorations de fontaines et de jardins particuliers. Parmi les sculpteurs d'ouvrages de ce

Sculpture en Toscane.

genre on compte Jean Caccini avec ses élèves, Augustin Bugiardini, *Gherard Silvani*, Antoine Novelli et Raphael Curradi, écolier d'André Ferrucci, qui fit plusieurs ouvrages de sculpture en marbre pour le palais Pitti et pour le jardin de Boboli, et qui exécuta en porphire le grand buste de Côme II qu'on voit à présent dans la galerie de Florence. Mais les ouvrages qui, en Toscane, portent l'empreinte caractéristique du siècle, sont ceux qui sortirent de l'école des Foggini. Le plus renommé d'entre ces artistes fut Jean Baptiste, qui eut l'avantage de travailler pour la riche et magnifique chapelle Corsini *al Carmine*; mais son genre de sculpture est bien éloigné du bon style. Ses Anges font des contorsions et des grimaces inexprimables: le marbre en est cependant travaillé avec une grande habileté de ciseau, et les chairs y sont même traitées avec un certain moelleux. Le mausolée élevé dans l'église de Sainte-Croix à la mémoire du grand Galilée ouvrit alors un autre champ de gloire aux sculpteurs Florentins. Tous les artistes de l'école furent employés à l'érection de ce mauvais monument, savoir; Jules Foggini pour le dessin, Antoine Marie Fortini pour la *quadrature*, Jean Baptiste Foggini pour le buste, Vincent Foggini pour l'astronomie, et Jérôme Ticciati, un des fameux de cette école, pour la géométrie. Rien de plus baroque que la cymaise, les cartouches, l'urne, l'attitude même des deux statues, ainsi que la forme de leurs plis et de leurs extrémités; c'est pourquoi nous nous dispenserons d'entrer à cet égard dans un examen plus détaillé, comme de parler des nombreux élèves qui sont sortis de cette mauvaise école. Le seul qui mérite d'être distingué dans la foule des artistes obscurs, qui ont paru pendant les derniers cinquante ans avant l'époque où nous vivons, c'est Innocent Spinazzi né à Rome où il étudia aussi la sculpture, mais qui exerça son art à Florence, où il fut appelé par le grand Duc Pierre Leopold pour être professeur de sculpture dans l'académie de cette ville. Doué par la nature de beaucoup de goût, et admirateur des anciens ouvrages dont les beautés commençaient à être un peu mieux senties et plus étudiées, il se rapprocha du bon style plus qu'aucun de ses contemporains. Son chef-d'œuvre est la statue de la Foi, avec la figure voilée de sa Magdelaine.

Ouvrages des Foggini.

Innocent Spinazzi, de Rome.

Sculpture à Bologne et à Venise.

A Bologne la sculpture céda presqu'entièrement la place à la peinture. Cependant elle ne contracta pas tout-à-coup le mauvais goût de l'école de Bernini, et ce ne fut que peu à peu et du tems

des Bibiena, architectes, qu'elle arriva au dernier degré de la corruption. Dans les seizième et dix-septième siècles il y eut un grand nombre de sculpteurs à Venise, où l'opulence continuait à leur offrir de l'occupation dans la construction d'églises et de palais somptueux; mais leurs ouvrages ne se font remarquer que par le tems et le travail qu'ils ont coûtés, par la richesse des matières qui y ont été employées, et par le peu de succès avec lequel leurs auteurs ont répondu aux généreuses intentions de leurs protecteurs. Cicognara nous a donné, aux planches XI et XII de son ouvrage, la gravure des deux principaux mausolées qu'il y eût à Venise à cette époque; mais, de l'aveu même de cet écrivain, les dessins de ces deux constructions gigantesques, élevées; l'une par Tirali au doge Valier dans l'église de S.t Jean et S.t Paul, et l'autre par Balthasar Longhena au doge Jean Pesavo dans l'église des Frari, ont trop de grâce et trop d'élégance pour les mauvaises sculptures dont elles sont décorées.

Sculpture en Lombardie.

En Lombardie les arts demeurèrent presque sans vie, faute d'ouvrages propres à exciter l'émulation des artistes. Les sculpteurs ne trouvaient guères à exercer leur talent, que pour l'exécution des statues et des bas-reliefs destinés à décorer les portes principales de la cathédrale de Milan, dont les travaux n'avançaient que fort lentement; et encore ces ouvrages n'ont-ils rien de bien recommandable. L'aîné des deux Vismara, Gaspard, a fait le bas-relief représentant la formation d'Eve d'une côte d'Adam, qui est au dessus de la porte principale; et Charles Biffi la Reine Esther, qu'on voit également au dessus d'une des portes latérales. Le bas-relief représentant Susanne et Joël est de Pierre Lasagni, et celui qui a pour sujet Judith et Saba est du même Vismara. Les sculptures dont sont décorés les grands pilastres de cette façade ont pour auteurs, savoir; Jacob buvant à la fontaine, le même Lasagni; Elie et la mère de Samson, Denis Bussola; le sacrifice d'Abraham, Vismara le jeune; et les grands thermes adossés à ces mêmes pilastres, sont des ouvrages de Lasagna, de Bussola, de Charles Buono et de Prevosto.

Sculpture en Piémont.

Mais de tous les architectes et de tous les sculpteurs Italiens de cette fatale époque, il n'y en eut aucun qui portât aussi loin l'extravagance et le délire que le moine Guarino Guarini de Modène, lequel se déclara ouvertement contre cette simplicité régulière d'architecture, qui fait la plus grande beauté de quelques-unes des rues et des édifices de la ville de Turin, qu'il infecta de ses fantasques inventions.

Sculpture à Gênes.

Quoique non dépourvue de talens, même non vulgaires, en peinture et en sculpture, la ville de Gênes appela dans ses murs, comme cela s'était fait dans tous les tems, les meilleurs sculpteurs étrangers qu'il y eût, pour la décoration des églises et des palais magnifiques qui font l'ornement de sa rue principale. Rubens publia un gros volume contenant la description de ces palais magnifiques, qui sont l'ouvrage des architectes les plus distingués de ce tems, et où les arts ont concouru à étaler tout ce que le luxe a de plus riche et de plus élégant. Philippe et Dominique Parodi, les frères Bernardo et François Schiaffino, sculpteurs Génois, prirent le style de l'école de Bernini qui était le goût du siècle, et ne le cédèrent, dans aucun genre de sculpture, à nul artiste de l'Italie. Il était déjà bien difficile que le bon goût trouvât quelque coin où il pût être à l'abri de la corruption; mais cela était encore bien plus difficile à Gênes, où, à défaut d'école d'une certaine réputation, on adoptait le goût des écoles étrangères, soit en y envoyant étudier les meilleurs éleves, soit en attirant dans cette ville même les artistes les plus renommés, comme on le fit alors de Valsoldo, d'Algardi, de Soldani, et de Puget qui y a laissé plus d'ouvrages de lui, qu'on n'en a dans toute la France.

Ainsi se répandit d'un bout de l'Italie à l'autre cet esprit d'innovation, qui corrompit tous les arts d'imitation. L'école qui s'éleva au dessus de toutes les autres fut naturellement celle où le talent eut le plus d'occasions de s'exercer, et par conséquent où il y eut un plus grand nombre d'artistes et de modèles, qui ne pouvaient manquer de la propager par toute l'Italie. Soumise à l'influence d'un génie supérieur tel que celui de Bernini son fondateur, ses élèves conservèrent le caractère qu'ils avaient pris de lui : caractère bizarre et dépendant d'un genre d'idéal et de convention, qui lui était propre.

Dernières sculptures contemporaines à la première époque de Canova.

Les dernières productions de la sculpture ne furent pas plus heureuses à l'époque où parurent les premiers ouvrages de l'immortel Canova. L'art de la statuaire était réduit à Rome à l'état le plus déplorable; on ne fesait plus que des restaurations pour les étrangers ou pour le Musée du Vatican, et l'on n'avait que de médiocres copies des ouvrages antiques. Les artistes qui méritent à peine d'être nommés sont Augustin Penna de Rome, qui fit la statue de Pie VI qu'on voit dans la sacristie du Vatican; Paccilli, qui nous a laissé dans sa statue de David un ouvrage chétif et même ignoble; Bracci,

et Sibilla par qui a été exécuté le monument de Benoît XIV; Vincent Pacetti, Romain, auteur de quelques ouvrages, et habile dans l'art de restaurer les ouvrages antiques; Thomas Righi, admiré du commun des connaisseurs pour son genre moderne et maniéré; et enfin Joseph Angelini, qui a exécuté en grand la statue de Piranesi en 1780. Nous nous dispenserons de citer les autres artistes contemporains de Canova, qui commençait déja à être connu en Italie. Nous distinguerons cependant de cette foule d'artistes vulgaires Joseph Franchi de Carrara, professeur d'architecture à Milan, où il est mort octogénaire en 1806. On lui fait particulièrement honneur des deux statues qui décorent la fontaine, dont la place où elle se trouve en cette ville a pris son nom: ouvrage qu'on peut regarder comme un des meilleurs, et peut-être comme supérieur à tout autre de ces derniers tems.

Joseph Franchi, sa fontaine à Milan.

Le goût des voyageurs pour les antiquités, la découverte d'Herculanum, les premières excavations faites à Rome, l'étude de l'archéologie, ainsi que les ouvrages d'Algarotti, de Mengs, de Winkelmann et de Milizia commencèrent sur la fin du dernier âge à mettre de nouveau les esprits en mouvement, et à rappeler les arts à leur état naturel. Tous ceux qui avaient encore un peu de jugement furent frappés de l'énorme distance qu'il y avait, des ouvrages des artistes vivans, aux restes vénérables d'antiquités qu'on allait découvrant chaque jour; et leurs sages observations préparèrent l'heureuse époque, où, presque sans le secours d'aucun maître, et dans un lieu qui ne lui offrait que des exemples rares et trompeurs, Canova, dans un âge encore tendre, s'élança comme par inspiration, dans la carrière du vrai goût qui était entièrement abandonnée, et qu'aucun autre artiste n'avait peut-être encore suivie depuis la renaissance des arts en Italie. Lorsque ce nouvel artiste partit de Venise, n'ayant d'autres connaissances que celles qu'il avait puisées lui-même dans l'étude de la nature, on voyait encore dans les ateliers des sculpteurs les modèles d'Algardi, de Bernini, de Fiammingo, plutôt que des imitations de l'Apollon, du Laocoon et du Gladiateur. L'art cependant ne manquait pas de moyens, et le ciseau était accoutumé à traiter le marbre comme si c'eût été de la cire. Le jeune Canova s'étant fait remarquer par une grande facilité jointe à beaucoup de dispositions naturelles dans les premiers essais du jeune artiste, où l'on voyait d'ailleurs un caractère de simplicité alors tout-à-fait nouveau, il trouva quelqu'encouragement qui suffit

Canova.

pour le produire avec honneur sur le grand théâtre des arts à Rome, où la république avait un ambassadeur (1).

Thésée sur le Minotaure : groupe exécuté en 1782.

Son premier ouvrage de sculpture, dans lequel il associa à l'imitation de la nature l'étude qu'il avait déjà faite de l'antique, depuis son arrivée dans cette capitale, fut Thésée assis sur le Minotaure, groupe en marbre de Carrare qui se trouve à Vienne chez M.r le comte de Fries qui en a fait l'acquisition. La grandeur et le choix des formes y annoncent un génie supérieur et un goût exquis, et l'on ne put plus douter si les bras ou la poitrine des figures de ce groupe étaient une pure imitation, ou bien s'ils avaient été exécutés d'après nature, comme cela était arrivé du Dédale lorsqu'il fut exposé dans la maison de l'ambassadeur de Venise : ouvrage où le ton naturel des chairs qui y est donné au marbre fit supposer à quelques personnes, qu'il avait été fait sur un modèle exécuté d'après nature, nul ne pouvant se persuader que le ciseau pût surprendre ces nuances fugitives de carnation, qu'on ne voyait plus depuis long-tems dans les statues modernes qui se fesaient d'imagination, sans songer à leur donner un air naturel.

Groupe de Dédale et d'Icare exécuté en 1779.

La statue de Dédale, que nous avons représentée au n.° 1 de la planche 102, est un de ces ouvrages qui font voir encore plus clairement, comment s'est opérée l'heureuse révolution, par le moyen de laquelle les arts ont passé, de l'état de dégradation où ils étaient tombés, à la correction et à la pureté de style qui en font admirer aujourd'hui les productions.

Groupe d'Adonis et Vénus en 1796.

Le groupe d'Adonis et Vénus, fait pour le marquis Berio de Naples, a été acheté après sa mort par M.r Favre de Genève (2); quoiqu'achevé seulement plusieurs années après qu'il fut modelé,

(1) Antoine Canova naquit en 1757 à Possagno, village du district d'Asola dans la province de Trévise. Il fut appelé à Venise par N. H. Falier, qui le plaça chez le vieux Toretti, le meilleur sculpteur qu'il y eût alors, et grand oncle des sculpteurs Ferrari actuellement vivans. Après la mort de Toretti, Canova resta quelque tems avec le neveu du défunt pour de faibles gages, puis il alla s'établir dans un petit atelier sous les *Claustri* de S.t Etienne. S'étant fait quelques ressources dans cet endroit, il prit un atelier plus grand au *Traghetto* de S.t Maurice, et y resta jusqu'au moment de son départ pour Rome, où il fut appelé en 1779 par l'ambassadeur Jérôme Zulian, qui l'avait pris en affection dès les premiers essais qu'il avait donnés de son talent dans son pays natal, et lui avait promis de l'appeler près de lui, aussitôt qu'il serait nommé ambassadeur de la république près du Saint-Siège.

(2) Il fut retouché par Canova avant de sortir de l'Italie.


4
5
1
2
3
V. Raineri inc.



il n'en doit pas moins être considéré, sinon pour l'exécution, du moins pour l'invention, comme digne d'appartenir à l'époque où fut exécuté le monument de Rezzonico. Ces deux marbres marquent précisément le passage qui se fit alors de l'imitation de la nature, dans un certain état de flaccidité et telle que nous la voyons simplement, à ce style soutenu qui se fait admirer dans les ouvrages des anciens. Rien de plus beau ni de plus passionné que le maintien de Vénus caressant Adonis; et le sentiment de l'amour ne pouvait se peindre avec plus de grâce et de noblesse que par un mol abandon, par la position de la tête doucement inclinée, et par un regard languissant et à demi-élevé.

Mausolée du Pape Ganganelli en 1787.

Le mausolée du Pape Ganganelli, qui fut exécuté avant le groupe dont nous venons de parler, établit enfin la ligne de démarcation entre le mauvais goût qui fut banni de toutes les écoles, et le retour aux vrais principes, et annonça à Rome le triomphe des arts sur la barbarie des siècles précédens. Ce beau monument fut érigé en 1787 dans la basilique de S.t Pierre; et Canova trouva dans son exécution, dont le soin lui fut confié par l'entremise de Volpato à la sollicitation bienveillante d'Hamilton, peintre éclairé, l'occasion la plus heureuse qui pût lui être offerte pour montrer son talent. Le jeune sculpteur, qui n'avait encore que vingt-quatre ans, n'hésita point à se charger de cette grande entreprise; et Milizia, le redoutable Aristarque des arts, ne put contenir les transports de son admiration à la vue de ce monument magnifique, lorsqu'il fut exposé aux regards du public. Voici comment il s'exprime à ce sujet dans une lettre qu'il écrivit de Rome le 17 avril de la même année au chevalier Zulian, Bailli de la république de Venise à Constantinople, pour lui en donner la description. « Canova nous a tous surpris . . . . . . Au dessus de la porte de la sacristie, et en face d'une des deux nefs latérales, s'élève, dans l'église de S.t Pierre, un soubassement partagé dans sa hauteur par deux grands escaliers. Sur celui d'en bas est assise la Douceur, dans une attitude qui porte l'empreinte d'une noble affliction, et sur l'escalier supérieur est posée une urne, sur laquelle est penchée, du côté opposé, la Tempérance. Le dessus est couronné d'une plinthe surmontée d'un grand siège à l'antique, où le Pape est assis en habits pontificaux. Il tient le bras droit élevé horizontalement, et la main étendue comme pour imposer, conseiller et protéger: attitude majestueuse, semblable à celle de Marc Aurèle qui est sur le capitole.

Quel repos! Les trois statues paraissent être des plus beaux tems de la Grèce pour le dessin, pour l'expression et pour la draperie, et la même régularité règne dans les accessoires, dans les emblêmes et dans l'architecture. Ouvrage abominable pour les *Michelangelistes*, pour les *Berninistes*, pour les *Boroministes* et pour les *Marchionistes*. Point de cintres, point de rocs, point de tortillages, pas même de fleurons, de festons ni de dorures. Il y a donc variété de marbres? Point du tout . . . . . Pour moi je crois en conscience que, parmi tous les mausolées érigés ici en l'honneur des Papes et des non Papes, il n'y en a pas de mieux entendu que celui-ci dans l'ensemble et dans toutes les parties, comme pour l'invention et pour l'exécution. Si je me trompe, je tiens tellement à mon erreur, que ce serait me tuer que de m'en tirer. Mais pour cette fois je ne me trompe sûrement pas: car, outre les louanges qu'on donne dans toute la ville de Rome à Canova, auquel Dieu accorde santé, richesses et dignités, j'entends dire aux professeurs les plus estimés, que, de tous les ouvrages modernes, le sien est celui qui approche le plus de l'antique (1) „.

Mausolée du Pape Rezzonico en 1792.

Canova travaillait encore à son Thésée sur le Minotaure, lorsqu'Abondio Rezzonico, sénateur de Rome, lui parlait de tems à autre de l'intention où il était de le charger de la construction d'un grand mausolée, qu'il voulait élever à la mémoire du Pape Clément XIII son oncle, dans la basilique du Vatican. Celui de Ganganelli n'était pas encore achevé, que Canova traça les modèles pour le second. Le style simple et sévère qu'il déploya dans la composition grave et tout-à-fait nouvelle de la partie architectonique, répondit parfaitement à la noblesse et à l'expression des figures destinées à entrer dans la construction du monument. Le pontife est représenté à la partie la plus élevée, à genoux, et pénétré du sentiment de la plus profondé dévotion. La religion qui tient la main sur le sarcophage, et le Génie de la mort pleurant, offrent un ensemble où règne un merveilleux accord, et où l'œil passe graduellement d'une figure à l'autre, sans avoir besoin de rythme ni d'aucune ordonnance symétrique et affectée. Il fallait un alignement, qui, du sommet de la pyramide à la base liât toute la composition des figures: ce qui fut exécuté avec une

(1) V. Melchior Missirini. *Vita di Antonio Canova. Milan.* Bettoni, 1824, Liv. I. chap. 5.



G. Bramatti dis. ed inc. A. Biasioli F.A.T.

supériorité de talent inexprimable, au moyen de deux lions placés sur le piédestal. Si la statue de la Religion a laissé souhaiter aux artistes scrupuleux un peu plus de goût dans le choix des draperies qui la couvrent, leur attente a été surpassée dans les statues du Pape et du Génie, et dans les figures des deux lions. Dans beaucoup de ces ouvrages l'artiste put prendre des modèles de l'antique, mais il n'en eut point ici pour la pose, pour les vêtemens et pour la tête du Pape, et il lui fallut tout tirer de la nature et d'un idéal entièrement à lui. On est frappé de l'air de dévotion et du recueillement religieux du pontife, qui semble s'entretenir avec Dieu même, et dont les vêtemens forment des plis qui tombent librement et sans affectation. On voit à la planche 103 l'image de ce monument. L'artiste a donné l'essor à son talent pour l'expression du beau idéal dans la figure du Génie, qu'il a en effet représenté sous la plus belle figure que pût lui faire imaginer l'étude des anciens monumens et celle de la nature. Il serait vraiment difficile de trouver parmi tous les ouvrages de Canova un torse, qui égale en beauté le Génie dont nous parlons. Les lions, emblême de la force d'âme du Saint-Père, offrent dans l'exécution du modèle, l'exemple d'un travail infatigable, et dans l'expression donnée au marbre une touche et une finesse de ciseau, que l'artiste n'aurait peut-être pas eu la patience de soigner autant dans un âge plus avancé.

Célébrité des premiers ouvrages de Canova.

La célébrité que lui acquirent ces différens monumens, (dit Cicognara en parlant de la haute opinion que l'on conçut des premiers ouvrages de Canova) excita une telle émulation parmi tous les artistes de son tems, que le désir de mériter les mêmes suffrages leur fit faire les plus grands efforts; mais leurs productions ne pouvaient point faire tomber une réputation établie sur des principes aussi solides, et sur des monumens aussi fameux. Tant qu'on ne les vit point courir la carrière qu'il leur avait tracée pour arriver à un nouveau genre de perfection, dont le goût s'était éteint depuis près de deux siècles, les ouvrages de Canova jouirent d'une telle célébrité, qu'on n'hésitait point à les mettre en parallèle avec les plus beaux de l'antiquité. Son Persée, ses Pugilateurs, son Hercule furieux, sa Vénus, sa statue de Madame Letizia mère de Napoléon et celle de Napoléon lui-même, furent des sujets de comparaisons qui n'avaient jamais été faites pour aucune production de ce genre, depuis la première renaissance des arts dans le XIII.e siècle, jusqu'à nos jours. La postérité pourra seule porter à cet égard un

jugement éclairé et impartial, lorsque les égards dus aux émules de sa gloire permettront de faire des rapprochemens entre tous ces ouvrages, et d'en discuter le mérite avec plus de liberté qu'on ne pourrait le faire aujourd'hui. Canova avait sans doute trop de modestie pour prendre aucune part à cette question; et ce fut par un effet de la volonté souveraine, fondée sur les suffrages unanimes des connaisseurs, que son Persée, ses Pugilateurs et autres ouvrages furent placés dans les musées à côté des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Tant qu'il existera d'aussi fortes préventions que celles qu'on a aujourd'hui en faveur de l'antique, tant que le mérite d'un artiste extraordinaire sera un sujet de jalousie pour ses contemporains, on n'aura pas la liberté de décider si l'honneur fait à ses ouvrages, n'est pas d'une influence nuisible aux autres productions modernes, ou plutôt une espèce d'attentat contre celles dont la prééminence est consacrée par l'opinion de tant de siècles. Canova n'eut point de rivaux dans les commencemens; mais il aurait encore un mérite infini et ferait toujours la gloire de l'Italie, s'il venait jamais à être surpassé par quelqu'un de ses successeurs, et à n'être même que le second dans son art: car on ne pourra jamais lui contester l'honneur d'avoir été le premier à lui donner une autre direction, dont par conséquent les salutaires effets doivent lui être uniquement attribués. Sa gloire cependant serait incomplète, s'il n'eût pas eu dans la suite des concurrens d'un mérite distingué, auxquels il avait lui-même servi d'exemple. Mais continuons l'examen des principaux ouvrages de ce grand artiste, pour voir ensuite d'après quelles règles il cherchait à découvrir le vrai beau, non pas tant dans la nature que dans les monumens de l'antiquité, afin d'en composer un beau idéal, qu'il ne cessa jamais d'avoir devant les yeux dans l'exécution de tous ses ouvrages.

Psiché dans l'âge de l'enfance en 1789 et en 1793.

Il traita à plusieurs reprises le sujet de l'Amour et de Psiché. D'abord il représenta Psiché encore enfant, comme pour exprimer la simplicité du premier âge; il la fit ensuite debout avec l'Amour, dans l'intention de peindre l'innocence des tendres sentimens de deux jeunes amans; enfin il l'exécuta à demi couchée, et toucha les confins de la volupté la plus douce, dans l'expression difficile et tout-à-fait nouvelle d'un de ces momens fugitifs, qu'il n'est donné qu'au génie de pouvoir saisir dans le moment même de l'action. La planche 102 offre l'image des deux premières de ces statues. La Psiché dans l'âge de l'enfance porte ce caractère d'in-

génuité naturelle à une fille qui a à peine quatorze ans. Ses formes sont naissantes: son mouvement annonce qu'elle est tout entière à l'objet qui l'occupe, et sa chevelure est retroussée sans art: ses contours sont aussi gracieux qu'on peut les imaginer dans les premières années de l'adolescence: ses extrémités sont d'un fini incomparable, et le marbre y a tout le ton et tout le moelleux des chairs. Il a fait deux fois cette statue: la première en 1783 pour Henri Blundel, Anglais, et la seconde en 1793, qui se trouve maintenant à Munich. Il a de même exécuté deux fois le groupe d'Amour et Psiché debout, et dans la première jeunesse; le premier, fait en 1797, existe dans le palais de Compiegne, et le second en 1800 a été acheté par l'Empereur de Russie. On remarque moins de variété dans ce second sujet, qu'ont aussi traité les anciens, et dont ils nous ont laissé plusieurs groupes, particulièrement celui qu'on voit au Capitole. Il y a une grande différence entre ce dernier et le groupe de Canova: dans le marbre grec, l'artiste a exprimé l'instant du baiser amoureux; et, dans celui de Canova, Psiché, avec toute l'innocence d'une jolie enfant, tient soulevée la main de l'Amour, sur laquelle elle pose de la main droite un papillon. L'Amour, ayant un bras passé autour de son cou avec une grâce inexprimable, appuie sa joue sur une épaule de la jeune fille, et achève ainsi de former un groupe, qui ne laisse rien à désirer de plus parfait. Le groupe d'Amour et Psiché couchés a aussi été traité deux fois par Canova, et deux fois, à la vue d'un marbre insensible, toutes les délices de la volupté ont passé avec le charme de la plus douce illusion dans le cœur des spectateurs. Le premier fut fait en 1793 pour le palais de Compiegne, et le second en 1796 pour le prince Russe Youssouppoff. L'attitude y est tout-à-fait nouvelle; et, dans la position où se trouve Psiché qui est couchée, et l'Amour qui est courbé sur elle, il était difficile que le groupe vu de plus d'un côté pût présenter un effet également agréable. Voyez la même planche 102.

Amour et Psiché de bout, en 1799 et en 1800.

Amour et Psiché couchés en 1793 et en 1796.

La nouveauté et la grâce que Canova mit dans son Hébé la lui firent répéter quatre fois, toujours sur le même modèle, et avec l'intention d'y faire à chaque fois quelques perfectionnemens. La première, faite en 1796, se trouve chez M.r Vivante Albrizzi à Venise; la seconde, qui est de 1801, a été achetée par l'Empereur de Russie; la troisième, exécutée en 1814 avec quelques changemens, a été faite pour le lord Cawdor; et la quatrième, qui

Quatre statues d'Hébé exécutées en 1796, 1801, 1814 et 1816.

appartient à la comtesse Véronique Guicciardini à Florence, présente beaucoup de variations avec les précédentes. On ne pourra pas dire que l'artiste ait emprunté de quelqu'ancien marbre l'attitude de cette jeune déesse, descendant du ciel avec une légèreté toute divine, et versant en même tems l'ambroisie au père des dieux : l'air qu'elle fend avec une certaine vitesse, le corps penché en avant, repousse derrière elle par un effet naturel son léger vêtement, sous lequel se dessine le nu sans la moindre affectation. Le bras qu'elle tient levé pour verser la liqueur du vase, déploie avec tant de grâce les contours de la figure, que, malgré la décence qui règne dans la disposition de la draperie, l'œil avide pénètre jusqu'aux moindres traits de ces belles formes, où respire toute la fraicheur de la première jeunesse. Le changement le plus important qu'a judicieusement fait l'auteur dans cette dernière statue, ç'a été d'y supprimer les vapeurs, qui, dans les précédentes, étaient sous ses pieds. (Voyez le n.° 1 de la planche 104).

Statues des deux danseuses exécutées, la première en 1805 et la seconde en 1822.

Les deux danseuses, qu'on voit à la même planche, présentent la plus grande variété. La première qui s'offre sous le n.° 2, relevant un des bouts de ses longs vêtemens, et les mains posées sur ses flancs, montre, dans la vivacité avec laquelle elle s'élève sur la pointe des pieds, et dans la vigueur de son corps, toute la force de la jeunesse jointe à la légèreté et à la grâce des plus belles formes dans tout leur développement; elle fut exécutée en 1805 pour l'Impératrice Josephine, et se trouve maintenant près de l'Empereur de Russie; et elle fut répétée en 1822 avec divers changemens pour M.r Clarke, qui

Les deux autres en 1809.

l'a transportée à Londres. Les deux autres danseuses ont été faites en 1809, et celle qui tient un doigt sur le menton, exécutée pour M.r Dominique Manzoni de Forlì, est d'un genre tout-à-fait différent. Voyez le n.° 3 de la même planche. Tout ce qu'il y a de plus attrayant et de plus délicat se trouve réuni dans cette figure : la position inclinée de sa tête, la forme élégante de ses bras, sa démarche, ses vêtemens et l'espèce de volupté qui respire dans tout son ensemble, en feront toujours envier la possession aux connaisseurs : car si l'artiste à déployé dans d'autres ouvrages une plus grande profondeur de savoir, on peut dire que dans celui-ci il a été inspiré par les Grâces mêmes. La troisième, qui joue d'un instrument en dansant (Voyez la même planche), fut faite pour le prince Rossavmoffski; elle appartient au genre des Bacchantes, et l'on ne peut voir représentée avec plus de simplicité et de décence une



G. Bramati dis. ed inc. *A. Angeli F.A.T.*



figure, qui s'est élevée par un saut. Le moment que le sculpteur a voulu saisir est celui où la figure, ayant à peine frappé les cymbales, s'élève avec agilité par un mouvement où il règne non moins de dignité que de grâce, et dans lequel les formes du nu se découvrent, sans le secours d'aucun artifice, sous l'enveloppe légère dont elles sont recouvertes.

Vénus pour Florence 1806.

La Vénus sortant du bain fut exécutée par le même artiste, pour être mise à la place de celle, dite des Médicis, qui avait été enlevée de la galerie de Florence, et qu'on voit maintenant dans le palais Pitti. Il en fut fait sur le modèle de la première deux autres, l'une pour le Roi de Bavière, et l'autre pour le prince de Canino: cette dernière se trouve à présent dans l'hôtel du marquis de Lansdowne à Londres. En ne s'éloignant de la Vénus des Médicis qu'autant qu'il le fallait pour faire un ouvrage original, Canova se proposa de représenter la sienne dans l'état de frisson, de crainte pudique, et en même tems de noblesse, naturel à une femme sortant du bain, qui, à l'aide de ses membres et de ses vêtemens, fait tout son possible pour cacher sa nudité. La position inclinée de la tête dans cette figure est d'une grâce infinie, et sa taille un peu plus grande que celle de la Vénus du Medicis lui donne plus l'air d'une déesse que d'une femme. Sa physionomie respire l'amour, et l'arrangement de sa chevelure paraît être l'ouvrage des Grâces. La délicatesse du ciseau ne laisse rien à désirer dans le moelleux des chairs, et les plis des vêtemens sont du meilleur goût. Voyez la planche 102.

Le groupe des trois Grâces en 1814.

Le groupe des trois Grâces (planche 104) entrepris en 1514 pour l'impératrice Joséphine, et achevé ensuite pour son fils le prince Eugène, se trouve présentement à Munich: Canova l'a répété depuis avec quelques changemens pour le Duc de Bedfort. Les trois grâces y sont représentées entièrement nues, à la réserve de la partie du corps dont la pudeur a soin de dérober la vue, et sur laquelle l'artiste a étendu un voile léger. Tout est douceur, affection et agilité dans ce groupe charmant; et, dans les entrelacemens que forment les mains et les bras de ces trois figures autour de leurs corps sveltes et gracieux, l'artiste a exprimé les plus importans attributs de ces aimables déesses. De quelque côté qu'on le regarde, ce groupe présente le plus bel aspect, et les têtes sont tournées les unes vers les autres avec une telle variété de goût et de caractères, qu'on ne saurait imaginer rien de plus gra-

Thalie, Aglaé, Euphrosine.

cieux. Les extrémités sont traitées avec un art infini : l'arrangement de la chevelure est d'une vérité et d'un goût où il n'y a rien de recherché : le ton de chair et le moelleux qui règnent dans les contours, et surtout la douceur avec laquelle ils rentrent et ressortent à la partie des hanches et à la ceinture, peuvent être regardés comme des beautés absolument sans exemple dans les arts modernes.

Vénus victorieuse et couchée en 1806.

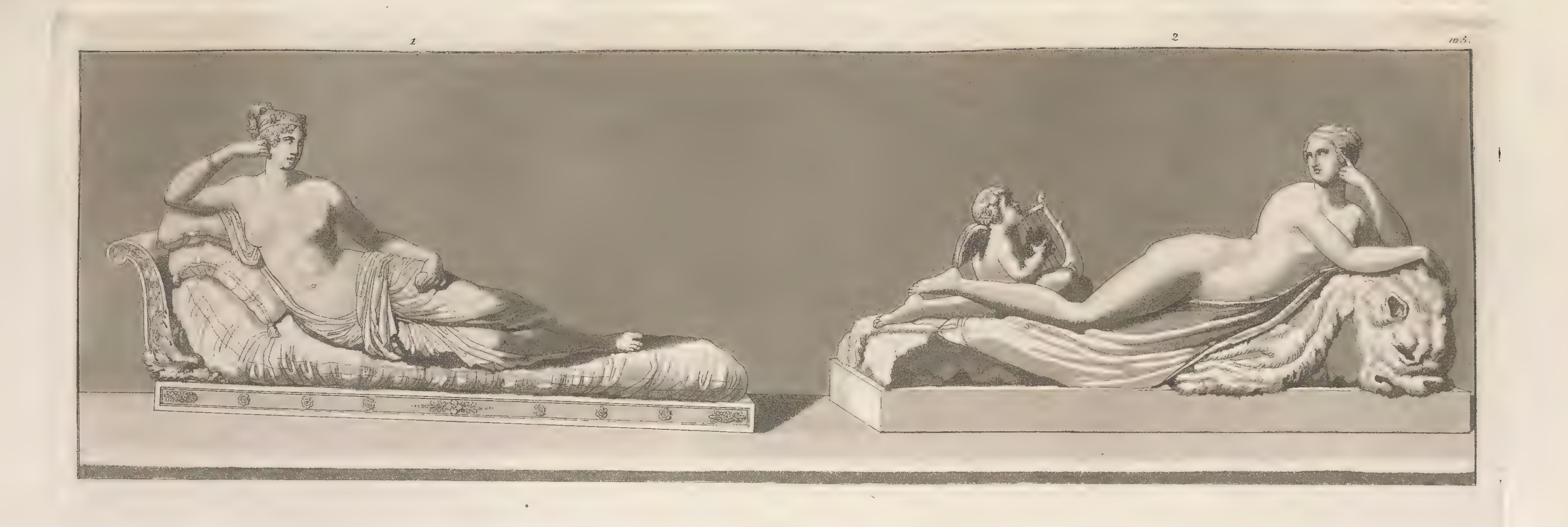
La Vénus victorieuse et couchée, dont le visage offre le portrait de la princesse Pauline Borghese, appartient à ce genre de sculpture simple et gracieux : voyez le n.° 1 de la planche 105. La partie où se joint le cou aux épaules, les lignes du torse, et le contour gracieux des extrémités présentent une série de beautés, qu'on aurait cru impossible de reproduire, si le lord Cawdor, enchanté de cette statue, n'avait déterminé l'auteur en 1813 à lui faire sur ce modèle une Naïade couchée avec un petit Amour jouant de la lyre, que ce lord lui laissa ensuite pour S. A. R. le prince régent d'Angleterre : voyez le n.° 2 de la même planche. Au sentiment de vanité propre à la déesse d'Ida, Canova substitua dans ce dernier ouvrage l'air ingénu d'une jeune nymphe, endormie et couchée, qui se soulève à peine sur le coude en se tournant du côté d'où vient la douce harmonie qui l'a réveillée, et qui est produite par les sons d'une lyre dont joue l'Amour. On ne pouvait assurément représenter sous des emblèmes plus gracieux les illusions d'une imagination riante, livrée à l'enchantement de songes aimables. La Nymphe se montre encore dans le doux abandon qui naît de la langueur du repos, et sa tête tournée de côté annonce l'expression que le sculpteur a voulu donner à cette figure charmante et extraordinaire.

Naïade couchée avec un petit Amour, en 1815.

L'admiration que mérita généralement Canova dans tout ce que l'art du sculpteur a de plus sublime, ne s'étendit pas d'abord à sa manière de draper ses statues. Cependant il ne perdit jamais de vue cet important objet dans tous ses ouvrages, et ceux où il le porta à un point de perfection qui désarma la critique de ses rivaux, furent les suivans. La statue représentant la Paix, achevée en 1815 et qui se trouve à présent en Russie chez le comte de Romanzoff. L'artiste l'a représentée avec des ailes et foulant à ses pieds un serpent couvert d'écailles, et il a figuré le caducée sur le fragment de colonne qui sert d'appui à son bras droit, et sur lequel il a également indiqué différens traités de paix conclus par la Russie. Il a fait deux Muses Therpsicores, l'une pour M.r le comte Som-

Statue de la Paix en 1815.

Statue de Therpsicore en 1808.







C. Bramati dis. e inc.

A. Biasioli F. V. P.







G. Bramatti dis. inc. — Ar. Biasioli f. A. T.

mariva, protecteur libéral des arts, qui l'a dans son hôtel à Paris, et l'autre qui a été envoyée à M.r le chevalier Clarke à Londres. Ces deux statues sont représentées ici sous les n.os 1 et 2 de la planche 106, et nous ne croyons pas qu'il y ait d'ouvrages modernes où les plis des vêtemens soient traités avec autant de facilité, de grâce et de majesté que dans ceux-ci. La statue assise de la Muse Polymnie, exécutée en 1812, et qui se voit à Vienne dans le cabinet de l'Impératrice, avait été originairement destinée à représenter Marie Elise, princesse de Lucques. La position aisée, gracieuse et noble de cette statue en forme une des principales beautés; et la supériorité de talent avec laquelle l'artiste y a traité les draperies dont elle est enveloppée, fait de ce marbre un des ouvrages les plus précieux qu'ait enfantés son ciseau: voyez le n.° 3 de la même planche. L'autre statue assise, et occupée à dessiner, représente la princesse Léopoldine Esterhazy Lichtenstein de Vienne; elle a été faite en 1806, et se trouve dans le palais du prince Lichtenstein. Voyez le n.° 4 de la même planche. On admire dans l'attitude et dans la draperie de cette belle statue, de quelque côté qu'on la regarde, une simplicité d'invention, dont le charme est inexprimable; et en effet l'auteur parut en être si content, qu'il en fit graver un contour sous quatre points de vue différens, qui offrent également l'aspect le plus agréable. Son style parait prendre de la gravité en raison des sujets qu'il veut traiter. C'est ce qu'on voit dans la statue représentant la mère de Napoléon, qu'il fit en 1805, et qui se trouve chez le duc de Devonshire à Londres; elle est assise, ainsi qu'il convient à une matrone aussi respectable par son âge que par son rang, et il règne dans ses vêtemens une disposition et un choix de plis, qui ne laissent rien à désirer. Voyez le n.° 5 de la même planche. Passons à l'examen de la quatrième statue assise de ce grand artiste, dans laquelle il a voulu faire revivre toute la sévérité et la sublimité de l'art antique. Voyez le n. 6. On n'aurait pas cru qu'il pût aller au delà de ce qu'il avait fait jusqu'alors dans le genre majestueux en fait de statues de femmes, lorsqu'il lui vint la pensée heureuse de représenter l'Impératrice Marie Louise sous l'aspect de la Concorde. Cette statue, qui se voit maintenant à la cour de Parme, fut exécutée en 1811. On dirait que le sculpteur a voulu triompher de toutes les difficultés de l'art en multipliant les plis de la draperie, et en leur donnant la forme la plus naturelle et la plus majestueuse. La simplicité du goût, la sévérité de la composition

Polymnie assise en 1812.

Statue assise de la princesse Lichtenstein en 1806.

Statue assise de la mère de Napoléon en 1805.

Statue de l'Impératrice Marie Louise en 1811.

et les grandes lignes de mouvement suffiraient pour assurer à l'artiste une juste prééminence sur tous ses contemporains, si elle pouvait encore lui être disputée. Si ce beau marbre avait été découvert en Grèce, il n'est pas douteux que les premiers qui en auraient parlé, auraient eu recours à Pausanias pour y trouver quelques analogies avec la description qu'ils en auraient donnée.

Parmi toutes les statues de femme que Canova a offertes jusqu'ici à notre examen, nous n'avons pas encore vu un sujet qui nous mît dans le cas d'apprécier son talent dans l'expression des grandes passions: ce que nous aurons pourtant bientôt occasion de faire, quand nous examinerons de quelle manière il a traité les sujets d'un caractère vigoureux et propre à produire de fortes émotions. Impatient de donner une libre carrière à son talent, il choisit un sujet de femme des plus singuliers, et qui n'avait point de modèle dans l'antiquité. Ce fut la Magdelaine pénitente, qu'il se proposa de traiter avec tous les égards dus à l'histoire et à la religion, et en observant toutes les règles de l'art: sujet qui semblait offrir plus d'embarras que d'agrément dans l'exécution; mais, soit qu'il ne fût point de lui-même rebelle aux moyens de l'art, soit que le sculpteur eût eu l'habileté d'en surmonter les difficultés, il fit un ouvrage d'un genre nouveau et plein de grâce et d'expression. Cette statue fut exécutée en 1796, et elle se voit dans l'hôtel de M.r le comte Sommariva à Paris. L'auteur en fit une autre en 1809 pour le Prince Eugène vice-Roi d'Italie, dans le palais duquel elle se trouve maintenant à Munich.

Statue de la Magdelaine pénitente en 1796 et en 1809.

Si la représentation des figures de femme n'offre pas une différence sensible avec celle des figures d'homme, quant à la gravité qui convient au style, il ne laisse pas d'y en avoir une tout-à-fait dépendante du sujet représenté, dont les formes sont moins douces, moins arrondies et plus grandes, les mouvemens plus libres et plus prononcés, et où les effets gracieux deviennent une qualité plus accessoire que principale. La statue de Persée fut la première du genre héroïque que fit Canova pour le Musée du Vatican où elle se trouve; elle fut exécutée en 1800, et répétée depuis pour la comtesse Tarnowsha, dame Polonaise. Voyez le n.° 1 de la planche 107. L'attitude de cette statue rappelle, quoiqu'en sens inverse, celle de l'Apollon de Belvedère. L'admiration ou plutôt l'enthousiasme qu'elle excita, parut équivaloir à un jugement de la postérité. Depuis lors, et pendant un assez long espace de tems, l'auteur la soumit lui-

Statue de Persée en 1800.

4. 2.



C. Bramati dis e inc. 1. 3. A. Biasioli F. A. T.

même à un examen critique, que nul autre n'avait peut-être fait ouvertement; et, prenant son ciseau, il fit à la jointure du ventre d'heureuses modifications, qui la rendirent plus naturelle. Toutes les parties de ce marbre précieux présentent une infinité de beautés de dessin et d'exécution.

Statue de Palamède en 1804.

Il ne règne pas moins de noblesse dans la statue de Palamède, que l'artiste a représenté avec des dès dans la main gauche, et tenant de la droite un *parazonio* sur lequel sont gravées les premières lettres de l'alphabet. Cette statue, plus grande que le naturel, fut faite en 1804 pour M.r le comte Sommariva, qui l'a dans sa maison de campagne sur le lac de Como, où malheureusement elle n'est pas arrivée sans quelques fractures.

Statue de Pâris en 1807.

Canova a donné plus particulièrement encore des preuves de la justesse de ses idées et de la délicatesse de son goût dans sa statue de Pâris, qui est un des meilleurs ouvrages sortis de son ciseau. Voyez le n.° 2 de la planche ci-dessus. Il en a fait deux de grandeur naturelle, l'une pour l'Impératrice Joséphine, que possède maintenant l'Impératrice de Russie, et qui fut achevée en 1813, et l'autre pour le prince héréditaire de Bavière, qui a été exécutée en 1816. Il en existe encore dans l'atélier de l'auteur une troisième, qui diffère des précédentes. La tête de cette statue est d'une grâce et d'une beauté parfaite: le ton de mollesse qui règne dans toutes ses parties, et plus encore l'attitude de sa tête tournée de côté avec un air plein de vanité et de coquetterie, dénotent dans le jeune homme plus de penchant pour les plaisirs, que de goût pour les exercices de Mars. La simplicité vraiment enchanteresse de son maintien, et l'aspect gracieux que ce marbre présente de tous les côtés, en font un des ouvrages classiques les plus estimés de Canova, et des plus difficiles qu'il pût traiter, à cause des imperfections qu'on remarque dans les monumens de ce genre qui nous restent de l'antiquité.

Statue colossale de Napoléon en 1803.

A ce genre de statues héroïques, et d'un style qui pourtant n'est pas trop ressenti, appartient la statue colossale de Napoléon, entreprise en 1803, mais qui ne fut envoyée à Paris qu'en 1811, et qui se trouve à présent chez le duc de Vellington à Londres. Voyez le n.° 3 de la même planche. Il en a été exécuté une copie en bronze, qui existe dans le palais des sciences et des arts à Milan. Canova adopta dans cet ouvrage le costume héroïque, selon l'usage où l'on était à Rome de représenter les Empereurs. La lance

et le monde avec la Victoire sont les emblêmes sous lesquels il a caractérisé cette figure, dont l'unique vêtement est la chlamyde militaire, qui lui pend d'une épaule : son épée est suspendue au tronc qui lui sert d'appui, et le corps vu de front est tout-à-fait nu. Toute la figure présente un caractère idéal, mais pourtant le plus convenable au genre de tête et de physionomie que l'artiste a tracé d'après le naturel ; et l'on admire surtout dans la partie inférieure une quantité de beautés, que la critique la plus sévère ne saurait guères attaquer.

Bustes en grand de Canova et de Bossi, dans les années 1812 et 1814.

Canova a fait deux autres bustes, dans le genre colossal, l'un en 1812 qui offre son portrait, et l'autre en 1814 représentant M.r Joseph Bossi peintre distingué de cette ville, envoyé par l'auteur pour le monument élevé à cet artiste dans la Bibliothèque Ambrosienne.

Groupe de Mars et Vénus en 1816

Un autre ouvrage du genre de ceux dont nous venons de parler, c'est le groupe de la paix et de la guerre sous les figures emblématiques de Mars et de Vénus, et que nous avons représenté à la même planche. Cet ouvrage a été exécuté en 1816 pour le Roi d'Angleterre. L'auteur s'est proposé d'y montrer l'ascendant irrésistible de l'amour, en représentant le dieu terrible des combats esclave des charmes de Vénus. On ne saurait imaginer rien de plus gracieux ni de plus passionné que les caresses de la Déesse : ses bras doucement repliés, le voluptueux abandon de tout son corps, qui trouve un point d'appui sur l'épaule du dieu, l'ondulation des lignes, et la belle disposition de toutes les parties, jointe à une exécution savante, offrent un ensemble qui fera toujours de cet ouvrage un des plus distingués de son célèbre auteur.

Canova avait environ quarante ans, qu'il n'avait pas encore eu le loisir d'exercer son talent dans le genre austère de l'art, ayant été jusqu'alors occupé d'ouvrages qui lui étaient demandés par ses protecteurs. Cédant enfin au desir qu'il avait de mettre en usage les connaissances profondes qu'il avait acquises dans ce genre, et voulant offrir aux artistes un essai de leur application, il entreprit le sujet des deux pugilateurs Creugante et Damoxène, avec la résolution de suivre la narration de l'historien le plus strictement possible dans l'exécution. Les deux figures forment comme un groupe par la nature même de l'action qu'elles expriment, et qui est telle qu'on la voit à la planche 108 où elles sont représentées. Celle de Creugante a un air de noblesse qui la fait préférer, y ayant moins de brutalité dans son

Statues des pugilateurs.


1
2
108.
4
3

action que dans celle de Damoxène. L'attitude des deux statues exprime le fait d'elle-même ; et présente une composition entièrement neuve et pleine de grandes difficultés, que l'artiste ne parait avoir recherchées que pour les vaincre. Le récit de Pausanias même explique la raison de l'action (1). Pour conserver la vérité historique, le sculpteur devait exprimer le transport de la colère, une contraction de muscles des plus violentes, et même une sorte de fureur brutale, sans se mettre pourtant trop à la place de l'observateur. Depuis les bons sculpteurs du quinzième siècle, nul n'avait osé traiter un sujet de ce genre, et Canova l'entreprit dans le dessein d'en faire un sujet d'étude, sans imiter aucune des productions de l'antiquité. Ces deux statues furent commencées en 1800, et se voient dans le Musée du Vatican. On trouve beaucoup plus d'idéal et de force dans le groupe d'Hercule lançant Lycas dans la mer. Ce groupe exécuté en 1802, et qui se voit à Rome dans le palais du marquis Torlonia duc de Bracciano, fut modelé en 1795. La composition

Groupe colossal d'Hercule et de Lycas en 1802.

(1) « J'ai été témoin de l'exécution d'une résolution prise par les habitans d'Argos en faveur du pugillateur Creugante de Durazzo, qui fut de lui décerner aprés sa mort la couronne des jeux Néméens, en réparation de l'injustice que Damoxène de Syracuse son adversaire avait commise envers lui, en violant les conventions établies entr'eux. Le jour où ils devaient combattre étant arrivé, (c'était vers le soir), ils convinrent expressément, en présence de tous les assistans, que chacun d'eux se laisserait porter tour à tour par son antagoniste un coup à l'endroit où il plairait à ce dernier. A cette époque on n'était pas encore dans l'usage, pour ces sortes de jeux, de s'envelopper les mains de courroies arrangées en pointe, et l'on ne se servait que de *miliques* qui se liaient sous la paume de la main, et laissaient les doigts à découvert. Ces *miliques* étaient des courroies faites de peau de bœuf non préparée, unies et jointes ensemble au moyen d'un certain nœud à l'antique. Creugante donna le premier à Damoxène un coup à la tête. Damoxène ayant ensuite dit à Creugante de tenir un bras levé, il le frappa si rudement dans le côté en tenant les doigts tendus, qu'il lui enfonça toute la main dans le corps, et en arracha les entrailles, ensorte que Creugante expira sur le champ. Les habitans d'Argos condamnèrent Damoxène à l'exil pour avoir violé les conditions du combat, en donnant à son adversaire plusieurs coups, au lieu de le frapper d'un seul; et ayant décerné à Creugante, quoique mort, les honneurs de la victoire, ils lui érigèrent à Argos une statue, qui se voyait encore de mon tems dans le temple de Jupiter Lycien. *Pausanias dans l'Arcadie.* Liv. VIII chap. 40.

en est tout idéale : l'auteur s'est proposé d'y rendre un fait des plus terribles. Le malheureux jeune homme ne peut opposer aucune défense : c'est envain qu'il s'attache à l'autel, il en est arraché par le héros furieux, qui l'ayant saisi par les cheveux et par un pied, va le jeter au loin dans la mer. Les artistes les plus savans, comme les anatomistes les plus sévères, trouvent que le Lycas est traité avec beaucoup de justesse. La taille colossale d'Hercule semble encore s'accroitre à côté de la petitesse du faible mortel qu'il a saisi, et les muscles sont fortement exprimés dans la partie du corps mise en mouvement pour le lancer au loin. Nous avons représenté à la planche 108 cet ouvrage admirable.

Thésée vainqueur du Centaure en 1805.

Le groupe colossale du Thésée terrassant la Centaure, entrepris en 1805 pour la ville de Milan, et achevé en 1819, se trouve dans le jardin impérial de Vienne. L'artiste paraît s'y être proposé une imitation du style simple, naturel et majestueux de Phidias, pour lequel il a toujours montré beaucoup de goût. Le héros tient sous son genou le Centaure, et lève de la main droite sa terrible massue, dont le coup va l'assommer. La figure de Thésée est pleine de noblesse, et ses membres vigoureux et bien proportionnés annoncent en même tems beaucoup d'agilité. L'effort que fait envain le Centaure pour se relever est du naturel le plus vrai et d'une extrême difficulté. Sa tête est un modèle de beautés en tout genre, où, pour exprimer toutes les angoisses de la douleur et les fureurs d'une rage impuissante, l'artiste a dû s'écarter du style noble, qui aurait été ici déplacé, et se rapprocher du caractère des Faunes et des Satyres comme plus convenable aux Lapithes et aux Centaures, et tel qu'on le trouve exprimé en effet dans les métopes du Parthénon; voyez le n.° 4 de la même planche.

Statues d'Hector et d'Ajax entreprises en 1808 et en 1811.

On voit à la planche 109 la statue colossale d'Hector exécutée en 1808, ainsi que celle d'Ajax qui fut entreprise en 1811 pour accompagner la première: les deux guerriers sont représentés dans le moment où ils allaient en venir aux mains lorsqu'ils furent séparés par les hérauts. L'aspect du fils de Priam annonce au plus haut degré la noblesse de son rang et la force du corps. Une fierté généreuse se manifeste dans l'air de sa tête tournée de côté, et il semble attendre le premier coup de son adversaire pour se défendre ensuite avec cette fermeté calme, qui est le signe le plus certain du courage. Ajax au contraire tire son glaive avec l'air de menace le plus décidé, et le sculpteur a montré habilement dans le maintien de cet



G. Bramatti dis. ed inc.   3   A. Biasioli F.A.T.

impetueux guerrier la fureur dont il devait être animé dans les combats. On peut dire que Canova s'est proposé de donner dans cet ouvrage un exemple du genre grave et vigoureux, traité avec toute la noblesse de style et la beauté des formes qui conviennent à des personnages d'une haute naissance, tels que les deux dont il s'agit.

Il n'entre point dans notre objet de donner ici la description de tous les ouvrages sortis des mains de cet artiste. C'est pourquoi nous nous bornerons à faire seulement mention du grand monument élevé en 1807 à Alfieri dans l'église de Sainte Croix à Florence, dans lequel on voit une belle statue représentant l'Italie affligée; et sans nous arrêter non plus à l'autre monument élevé aussi par Canova en 1794 à la mémoire de M.r Emo, noble Vénitien, dans l'Arsenal de Venise, ni à la belle série de ses bas-reliefs sépulcraux, nous terminerons cet examen par un des plus grands ouvrages de cet artiste, qui est le mausolée élevé à la princesse Christine, archiduchesse d'Autriche, dans l'église des Augustins à Vienne. Ce beau monument, que nous avons représenté à la planche 109, et dont l'exécution fut commencée en 1805, est composé de neuf figures de grandeur naturelle et de divers âges, avec un lion et un médaillon qui offre le portrait de cette princesse. L'invention en est tout-à-fait nouvelle; et si Canova fit pompe de tout son talent dans la construction des monumens qu'il avait élevés auparavant à la mémoire de quelques Papes, on dirait qu'il voulut donner dans celui-ci un modèle imposant d'invention, de composition et d'exécution, dans lequel il se surpassa lui-même, et tout ce qu'on avait vu jusque là en ce genre en Italie et dans aucun autre pays. La pyramide, par son style grave et sévère, harmonise parfaitement avec les quatre groupes auxquels elle sert comme de fond, et que l'artiste y a placés avec autant de goût que d'expression, selon les intentions du prince Albert. Tout y respire une douce tristesse, excepté dans la partie supérieure, où la Félicité semble emporter au ciel comme en triomphe l'image de l'archiduchesse. Le Génie repose tristement sur le lion qui est couché : des femmes, à la clarté lugubre des flambeaux, portent d'un air pieux et affligé les cendres dans la tombe sur laquelle elles répandent des fleurs, et elles sont suivies d'une troupe de pauvres, que la bienfesante et charitable princesse soulageait dans leur misère. Les âges, les sexes, le nu, les draperies, tout est rendu avec la plus grande vérité dans

Mausolée de Marie Christine en 1805.

cette belle composition ; et la variété des sujets que l'auteur y a représentés a fourni à son ciseau une foule de moyens propres à flatter, à intéresser et à toucher les cœurs même les plus indifférens. Le groupe de l'aveugle, qui est sur les premiers degrés du mausolée, est un modèle de beautés nouvelles, qui ne se retrouve point dans les ouvrages des anciens. L'air modeste, pudique et dolent des femmes, et cette affliction d'imitation si naturelle aux enfans, sont exprimés avec tant de grâce dans ce convoi funèbre, qu'on croit voir dans chaque membre de ces figures et dans chacun des plis de leurs vêtemens, une lenteur de mouvemens qui indique l'abandon de la mélancolie, et qui ne laisse rien à désirer dans le concours de tous les accessoires à l'effet général.

Bas-reliefs. L'art de la sculpture sembla prendre un genre tout-à-fait nouveau sous le ciseau de Canova, ou plutôt cet artiste le rappela à ce qu'il était chez les anciens. Et en effet, depuis le quatorzième siècle jusqu'à lui, on ne trouve point de sculpteurs qui aient modelé des bas-reliefs d'un style aussi correct, aussi pur et aussi éloigné du caractère exclusivement réservé au peintre, qu'il l'a fait. Parmi les bas-reliefs qu'il a exécutés pour des décorations sépulcrales, nous ferons une mention particulière de celui où il a représenté la fille de la Marquise de Sainte-Croix, née Holstein, enlevée à la fleur de ses ans, et entourée à ses derniers momens, de sa famille en pleurs. Cet ouvrage (voy. le n.° 3 de la planche 105), est peut-être celui où Canova a déployé le plus d'expression et de pathétique. Dans le nombre de ses bas-reliefs historiés nous citerons de même ceux où il a représenté la mort de Socrate, celle de Priam, et la restitution de Briseïs ; mais il ne reste guères que quelques modèles de ces ouvrages. Nous avons donné le premier sous le n.° 4 de la planche 105, à cause de la perfection avec laquelle l'artiste l'a traité sous le rapport de la composition générale, de l'ordonnance des parties, de la distribution des groupes, et des affections diverses qui y sont exprimées, tout en observant l'unité d'action, et en alliant au goût le plus exquis l'expression la plus énergique. On y admire la largeur et la simplicité des plis, le beau choix des têtes, la diligence avec laquelle sont traitées les extrémités, et l'extrême douceur du relief sans excès dans les projections ; enfin, en même tems que l'artiste rend hommage, en le contemplant, à la supériorité du talent avec laquelle le sculpteur a su y réunir tous les genres de beauté à l'observation la plus scrupuleuse des principes de l'art, l'homme d'un

goût sûr y reconnaît une intelligence et une finesse de jugement, qui satisfont son esprit et son cœur.

Après l'énumération que nous venons de faire des principaux ouvrages de Canova, nous terminerons l'histoire de la sculpture, depuis sa renaissance jusqu'au XIX.ᵉ siècle, par les questions suivantes. De quel ciseau sont sorties des figures plus belles et plus délicates que celles de Therpsicore, de la Paix, et du Génie de Rezzonico? Quel est le monument de sculpture moderne, où il y ait plus de sublimité et de pathétique que dans celui de la Sainte Croix? En est-il un de comparable au Thésée pour le grandiose, et à l'Hercule pour la vigueur du style? Quel est l'ouvrage moderne, considéré comme sujet d'étude, qui, pour le fini, puisse soutenir le parallèle avec les extrémités du Creugante, et avec l'ensemble d'Ajax? Où trouvera-t-on autant de sévérité de style, que dans la statue assise de Marie Louise? Quels marbres offrent à l'œil des connaisseurs autant de beautés réelles et idéales qu'on en remarque dans les bras et dans la poitrine de Persée, et dans la statue colossale de Napoléon? Les qualité éminentes de ces ouvrages ne font pas seulement admirer dans leur auteur le sculpteur des grâces, mais encore elles élèvent l'âme à tout ce que l'art a de plus sublime. S'agit-il du style gracieux? Qui a exprimé la ruse avec plus de charmes qu'on le voit dans la danseuse tenant le doigt posé sur son menton? Qui a prêté au sexe plus de volupté qu'il y en a dans la Vénus victorieuse? Où trouver plus de mouvement et à la fois plus de simplicité que dans la nymphe qui s'éveille? Quoi de plus vrai que la statue de Madame Letizia? Quelle autre, pour la beauté, les grâces et la jeunesse, peut être mise en parallèle avec l'Hébé de lord Cawdor? Quelles draperies mieux entendues que celles de la Paix, de Therpsicore, de Polymnie et des autres statues assises? Et, à quelque degré de perfection qu'on suppose réunies dans une même tête toutes les qualités de l'art, comment espérer d'y trouver ensemble celles du style, de l'exécution, du naturel et du beau idéal? Quoi de plus parfait dans tous les ouvrages appartenans aux époques que nous venons de parcourir, que le buste colossal de l'artiste dont nous parlons? Qu'on parcoure en un mot l'histoire des arts depuis leur renaissance jusqu'à nos jours, et l'on aura lieu de se convaincre, que, pendant ce long espace de tems, il n'a paru aucun sculpteur qui ait traité le genre heroïque, le genre affectueux et la draperie avec autant de génie et d'habileté que lui.

Canova est mort à Venise le 13 octobre 1822 à l'âge de soixante-cinq ans, et son corps a été transporté à Possagno, son pays natal, pour être inhumé dans l'église qu'il y a fait bâtir. La mort de cet homme célèbre, en qui les plus rares vertus se trouvaient réunies au talent le plus sublime dans la sculpture, a été un sujet de deuil et de regrets universels.

Sans tenir compte des ouvrages commencés et non finis qui sont restés dans son atelier, nous dirons, qu'il a sculpté de sa propre main 53 statues, 11 groupes (le 13.e n'a été que modelé), 14 cénotaphes, 8 grands monumens, 7 colosses, 2 groupes gigantesques, 54 bustes, dont six de forme colossale, et 26 bas-reliefs modelés, dont un seul exécuté en marbre. Parmi les cent soixante-seize ouvrages de sculpture, qui ne sont sortis de son atelier qu'après avoir été retouchés par lui, on compte plus de cent statues qu'il a exécutées lui-même; il a fait en outre vingt-deux tableaux, et encore, dans ce grand nombre de productions, on ne comprend pas une quantité d'études, de dessins et de modèles qui existent dans son cabinet. Et pourtant cette multitude prodigieuse d'ouvrages, dans laquelle on ne fait point entrer les essais de sa jeunesse, a été exécutée dans l'espace d'environ cinquante ans seulement: ce qui pourrait faire croire qu'il y a en cela de l'exagération, si l'on n'avait pas indiqué le lieu où se trouve chacune de ces productions (1).

LA PEINTURE

DEPUIS SA RENAISSANCE EN ITALIE JUSQU'AU XIXe SIÈCLE.

Origine et premières méthodes de la peinture renaissante.

Nous avons vu que l'Italie a eu des peintres, même dans les siècles de barbarie, et nous avons rapporté quelques-uns de leurs ouvrages qui ont échappé aux injures du tems. Mais ces peintres ont été peu renommés, n'ayant fait ni élèves ni ouvrages bien recommandables. L'art devint peu à peu un pur mécanisme, au moyen duquel, à la manière des mosaïcistes grecs, on représentait toujours les mêmes sujets de religion, sans jamais y montrer la nature que

(1) Vita di *Antonio Canova*, Liv. IV. compilata da Melchiore Missirini.

pour la défigurer. Ce ne fut qu'après la moitié du XIII.e siècle qu'on commença à faire quelque chose de remarquable, et la sculpture fut de tous les arts celui où se fit alors le premier pas vers un nouveau style.

Commencemens de la peinture à Pise.

En 1063, les Pisans, qui étaient alors puissans par terre et par mer, voulant ériger dans leur ville une cathédrale somptueuse, firent venir de la Grèce, avec l'architecte Boschetto, des peintres en miniatre et autres, qui formèrent des élèves dans cette ville. On voit dans cette cathédrale et dans plusieurs autres lieux des peintures représentant la Vierge, avec l'enfant Jésus qu'elle tient au bras droit: ces peintures ne sont pas pourtant tellement grossières, qu'on n'y reconnaisse la continuation de la même école jusqu'à Giunta, qui n'a *Giunta de Pise.* laissé sur aucun de ses ouvrages l'indication de sa patrie, et dont le nom ne se trouve que sur un crucifix fait par lui. Ce peintre montra de meilleurs essais de son talent à Assise, où il fut appelé en 1230. Ses figures sont notablement d'une dimension au dessous du naturel: le dessin en est sec, et leurs doigts sont d'une longueur excessive: on y remarque cependant de l'étude dans le nu, une expression de douleur dans les têtes, et une manière de draperie, qui surpasse de beaucoup la pratique des Grecs de la même époque. Il y a de la force dans la composition des couleurs, dont pourtant la teinte tire sur le bronze dans les chairs: du reste la distribution en est bien variée, et le clair-obscur n'y est pas marqué sans art: le tout ensemble n'est point inférieur, si ce n'est pour les proportions, aux crucifix avec des demi-figures semblables alentour, qu'on attribue à Cimabue. On prétend que c'est de cette école que l'art se propagea en Toscane, dans ces premiers tems. Dès l'an 1221 Sienne avait son Gui- *Guido de Sienne.* do, dont la manière n'était point dans le goût des Grecs. En 1235 il y avait à Lucques un peintre nommé Bonaventure Berlinghieri, *Bonaventure Berlinghieri etc.* et en 1388 un autre qui s'appelait Diodato. Margaritone, écolier et imitateur des Grecs, était d'Arezzo, et devait, selon toutes les apparences, être né plusieurs années avant Cimabue. Il y avait à Florence, comme l'observe le docteur Lami dans sa savante dissertation, un certain Barthelemi peintre, qui travaillait en 1236. Ce peintre et autres, qui commencèrent alors à s'éloigner de la manière des Grecs, instruisirent les premiers Cimabue, par leur exemple, à se *Jean Cimabue.* frayer une nouvelle route. Il consulta la nature, rectifia en partie le *rectilique* du dessin, anima les têtes, plissa les draperies, et disposa les figures avec bien plus de vraissemblance, que ne le fesaient les

Grecs. Il n'avait pas de talent pour le genre gracieux: ses madones n'ont point de beauté, et ses anges dans le même tableau ont tous les mêmes formes. Rude comme le siècle où il vivait il réussit à merveille dans le têtes d'homme à ceractère, et surtout de vieillards, et leur imprima un caractère de force et de sublimité, que les modernes n'ont guères pu surpasser. Son goût pour les idées vastes et gigantesques le portait à entreprendre de grauds tableaux d'histoire, dans le coloris desquels il a déployé de la vigueur. Si Cimabue fut le Michel-Ange de cette époque, Giotto son élève en fut le Raphael. La peinture s'embellit tellement sous son pinceau, que, jusqu'à Masaccio, aucun de ses écoliers ni autre ne l'a surpassé ni même égalé, au moins pour la grâce. Il introduisit plus de justesse dans la symétrie, plus de douceur dans le dessin, plus de moelleux dans le coloris: ces mains et ces pieds aigus, ces yeux effarés qui tenaient encore du style grec, tout devint plus régulier. Les premières peintures historiques du patriarche S.t François faites à Assise à côté de celles de son maître, font voir combien il lui était devenu supérieur. A mesure que son ouvrage avance il y met plus de correction, et vers la fin ses visages sont d'un dessin plus varié, ses extrémités plus soignées, ses portraits plus vifs, ses attitudes plus ingénieuses et ses paysages plus naturels. Ses compositions sont peut-être plus étonnantes encore que tout le reste: car non seulement il s'y est souvent surpassé lui-même, mais il parait même quelquefois s'être rendu inimitable. On voit encore de ses peintures à Ravenne, à Padoue, à Rome, à Florence et à Pise. On prendrait pour des miniatures des plus gracieuses et du dernier fini ses petites peintures représentant des gestes de S.t Pierre et de S.t Paul dans la sacristie du Vatican, ainsi que celles qui existent dans l'église de Sainte Croix à Florence, et qui toutes ont pour sujets des faits tirés de l'Evangile et de la vie de S.t François. La vérité avec laquelle il nous a transmis les ressemblances de Dante, de *Brunetto* Latini et de *Corso* Donati, peut le faire regarder comme l'inventeur de l'art de faire les portraits. La mosaïque lui est aussi redevable de quelques progrès, et l'on prétend même qu'il perfectionna la miniature si éstimée alors pour l'ornement des livres d'église. C'est par lui que l'architecture s'éleva à de plus nobles conceptions; et, comme nous l'avons déjà dit, la construction de la superbe tour de la cathédrale de Florence est son ouvrage.

Giotto de Bondone.

Ecole de Florence.

Peintres florentins jusqu'à la fin du XV. siècle. I. Epoque. Buffalmacco.

On doit mettre au nombre des peintres florentins recommandables de cette époque Boffalmacco, homme extrêmement plaisant, dont Boccaccio et Sacchetti rapportent des choses qui l'ont rendu plus célèbre que ses peintures. Son vrai nom était *Buonamico* fils de Cristophe; il avait été élève d'André Tafi, lequel était sorti d'une école grecque comme Cimabue : ayant été long-tems contemporain de Giotto, il eut le tems de prendre un style plus moderne. Ses meilleurs ouvrages, qui étaient à Badia et à *Ognissanti*, ont péri, et il en reste seulement à Arezzo et à Pise quelques-uns, qui sont moins soignés. Les mieux conservés sont la création du monde, et trois autres histoires du premier homme, de ses fils et de Noé, qu'on voit dans le cimetière de la dernière de ces deux villes. Il y a peint aussi la crucifixion, la résurrection et l'ascension du Sauveur. Peu instruit dans le dessin, il n'a pas mis assez de beauté ni de variété dans ses têtes; ses femmes autour de la croix ont presque toutes des figures communes, avec une grande bouche qui les défigure : il y a néanmoins quelque visage d'homme où l'on remarque du naturel, de la vivacité et du mouvement. *Bruno* fils de *Giovanni*, fut compagnon d'école de Buffalmacco; et ne pouvant l'égaler pour l'expression, il fesait sortir de la bouche de ses figures des paroles qui expliquaient ce que les traits de la physionomie et les gestes ne pouvaient exprimer : artifice qui avait été pratiqué avant lui par Cimabue, et qui le fut également depuis par Orcagna et autres.

Bruno fils de Giovanni.

Bernard et André Orcagna et ses écoliers.

Bernard Orcagna, non moins renommé que Buffalmacco, est sans doute aussi sorti de quelqu'ancienne école. Il était fils d'un sculpteur nommé *Cione*, et eut deux frères, l'un appelé Jacob qui fut sculpteur comme son père, et l'autre nommé André, supérieur aux deux autres, qui fut également habile en peinture, en sculpture et en architecture, et que quelques-uns placent au premier rang après Giotto. André apprit la peinture de son frère Bernard, avec lequel il peignit le paradis, et, vis-à-vis, l'enfer dans la chapelle des Strozzi à Sainte Marie *Novella* : la représentation de la mort et du jugement dernier dans le cimetière de Pise est aussi de lui, et celle de l'enfer est de Bernard. Il eut un esprit fécond, et mit du soin et de l'intelligence dans ses compositions; mais on n'y trouve pas le même ordre, ni la même justesse de gestes que dans celles

des élèves de Giotto, et il leur est inférieur pour les formes et pour le coloris. Orcagna eut pour écoliers Bernard Nello, *Nello* fils de *Vanni*, et François Traini.

Ecole de Giotto.

Les élèves de Giotto ne cherchèrent qu'à imiter leur maître : c'est pourquoi l'art ne fit pas tous les progrès qu'il aurait pu chez les Florentins, ni parmi les autres artistes qui fleurirent dans ce siècle après Giotto. Vus à côté des ouvrages de Cavallini, de Gaddi et autres, ceux de Giotto paraissent toujours supérieurs dans leur ensemble. *Stefano*, florentin, est le seul dont Vasari donne une opinion avantageuse; aussi le met-il au dessus de Giotto dans tout ce qui concerne la peinture. Thomas de *Stefano*, Lippo et Jean Tossignoni étaient de son école. Thadée Gaddi fut presque le Jules Romain de Giotto, qui avait pour lui plus d'affection que pour aucun autre de ses écoliers. Vasari prétend que Gaddi surpassa son maître pour le moelleux et le coloris. Il laissa en mourant quelques écoliers, qui ont été chefs de familles de peintres à Florence et au dehors : de ce nombre sont D. Laurent *Camaldolese*, D. Silvestre Jean de Milan, Jean et Ange Gaddi, et, parmi beaucoup d'autres, Jacques de *Casentino*, de l'école duquel sont sortis Spinello d'Arezzo, Bernard Daddi et autres.

Stefano, florentin.

Thadée Gaddi, et ses écoliers.

Derniers de l'école de Pise.

Parmi les derniers de l'école de Pise dans le XIV.e siècle on cite un certain *Vicino*, ainsi que *Neri Nello*, les *Vanni*, André de *Lippo* et Jean, fils de Nicolas.

La peinture fait des progrès dans le XV. siècle.

A cette époque l'esprit public des Florentins s'était élevé à la hauteur de leur puissance politique, et ils ne songeaient plus qu'à embellir leur capitale d'une manière digne de l'étendue de leur république. Les écoliers de Giotto avaient tiré l'art de l'état d'enfance où il avait été auparavant; mais cet état subsistait toujours en plusieurs choses, surtout dans le clair-obscur, et plus encore dans la perspective. Pierre de la *Francesca*, Philippe Brunelleschi et Paul Uccello se distinguèrent dans cette dernière partie, et celle du clair-obscur fut améliorée par Masolino de *Panicale*, qui y eut pour maître Ghiberti, lequel n'avait point alors son égal dans la composition, dans le dessin et dans l'art d'animer ses figures. Il eut pour écolier Maso de S.t Jean, surnommé *Masaccio*. Cet artiste fut un génie qui fait époque dans la peinture, et Mengs le met à la tête de ceux qui lui ouvrirent une nouvelle carrière. On lit dans Vasari, *que les peintures faites avant lui peuvent se dire peintes, mais que les siennes sont vraies, naturelles et vivantes*, et dans un autre

Massaccio.

endroit, *qu'aucun maître de ce tems-là ne s'est autant approché que lui des modernes.* Les peintures de la chapelle du *Carmel* à Florence sont son chef-d'œuvre; mais sa mort arrivée en 1443, non sans soupçon de poison, ne lui permit pas d'y mettre la dernière main, et celles qui manquaient encore, furent faites beaucoup d'années après par Lippi le jeune. Un artiste qui se distingua dans l'école de Florence après Masaccio fut un religieux dominicain appelé Frère Jean de Fiesole, ou le Bienheureux Jean *Angelico* appelé auparavant *Santi Tosini*, dans le style duquel on voit toujours quelque trace de celui de Giotto, et qui passa aussi pour un des plus habiles de son tems dans les ouvrages à fresque. Vasari compte Zanobi Strozzi parmi ses élèves. *Benozzo Gozzoli*, un autre de ses écoliers, et imitateur de Massaccio, s'éleva au dessus d'une grande partie de ses contemporains. Le Frère Philippe Lippi, carmélitain, à force de copier les ouvrages de Masaccio, dont il n'était pas écolier, comme le prétend Vasari, finit par l'imiter au point de se faire prendre quelquefois pour lui, surtout dans les petits sujets d'histoire. Un autre écolier, ou plutôt imitateur de Masaccio fut André du *Castagno*, dont l'histoire a voué le nom à l'infamie pour le fait suivant. Ce peintre vivait à l'époque, (c'est-à-dire vers l'an 1410), où l'art de la peinture à l'huile, dont la découverte venait d'être été faite par Jean *Van-Eych* ou *Abeyk*, ou simplement Jean de Bruges, commençait à se répandre en Italie. Certain Antonello de Messine, que l'appât de cette découverte importante avait attiré en Flandre, y apprit en effet ce secret de l'inventeur même. De retour en Italie, et se trouvant à Venise, il le comuniqua à un nommé *Dominico*, qui passa de cette ville à Florence, où Castagno, jaloux de cet avantage, l'engagea sous les apparences de l'amitié à lui en faire part, et le paya de sa générosité en le fesant mourir d'une manière perfide et déplorable. Il est compté parmi un des premiers de son tems pour le dessin, pour la vivacité du coloris et pour la perspective: on lui fait aussi honneur d'avoir perfectionné l'art de peindre en racourci.

Le Bienheureux Jean Angelico etc.

André du Castagno.

Peinture à l'huile à Florence.

Les peintres suivans furent appelés de la Toscane par Sixte IV, pour la décoration de la chapelle qu'il avait fait bâtir et qui prit son nom. Ces peintres furent, savoir; Sandri Botticelli, auquel le Pape donna l'inspection de tous les travaux; Dominique *Ghirlandajo*, peintre et mosaïciste excellent, sur les principes duquel se formèrent, non seulement Ridolphe *del Ghirlandajo* son fils, mais même Michel-Ange et les meilleurs artistes de l'âge suivant; Côme

Derniers de l'ancienne ecole. Chapelle de Sixte IV.

Rosselli, que le Pontife préferait à tous les autres, parcequ'il chargeait ses peintures de couleurs brillantes et de dorures; Luc Signorelli de *Cortona*, dont les ouvrages sont pleins d'âme et d'expression, et un de ceux qui commencèrent en Toscane à dessiner le corps humain avec des connaissances réelles d'anatomie; et D. *Bartolommeo*, qui aida Signorelli et le Perugino dans plusieurs de leurs ouvrages. Il est probable que Botticelli avait avec lui dans cette entreprise Philippe Lippi, qui avait été son écolier dès ses premières années, et qui fut appelé aussi à Rome pour la décoration d'une chapelle de la Minerve, où il a peint de sa main une Assomption et quelques évènemens de la vie de S.t Thomas d'Aquin. Il y soigna les têtes plus qu'elles ne l'étaient auparavant; néanmoins il fut surpassé encore dans cette partie par *Raffaellino del Garbo*, son écolier, qui fit à la voûte des chœurs d'Anges, dans lesquels il s'est montré digne du surnom qui lui a été donné.

Etat de la peinture en Toscane vers l'an 1500.

Tel était l'état de la peinture en Toscane vers les commencemens de l'an 1500. On avait beaucoup fait, puisqu'on était parvenu à imiter la nature, surtout dans les têtes, où l'on remarque un air de vivacité qui surprend encore aujourd'hui. Il restait néanmoins encore à donner une beauté idéale aux formes, de la force au dessin, de l'harmonie au coloris, de la justesse à la perspective aérienne, de la variété à la composition, et de la liberté au pinceau, qui avait généralement de la roideur. Néanmoins à Florence et ailleurs, tout tendait à un perfectionnement général.

II. époque. Léonard de Vinci, Michel-Ange et autres excellens artistes.

L'école florentine fut la première où l'on enseigna la peinture scientifiquement et par principes. D'autres se formèrent sur la simple observation des effets naturels, et firent consister toute leur méthode dans une imitation purément mécanique des modifications que présente, pour ainsi dire, la surface des corps. Mais les deux premières lumières de cette école furent Léonard de Vinci, et Michel-Ange, doués l'un et l'autre d'un esprit philosophique, qui leur fit rechercher les causes permanentes et les lois stables de la nature, desquelles ils déduisirent des règles positives, dont l'observation est devenue depuis lors une loi inviolable, et pour l'art une source d'avantages considérables. Dans le même tems florissaient aussi le *Frate*, André *del Sarto*, Rossi *Ghirlandajo* le jeune et autres, que nous nommerons successivement en continuant à parler des artistes de cette belle époque, qui finit trop tôt, et du vivant même de Michel-Ange, lequel survécut aux plus habiles de son tems,

c'est-à-dire vers la moitié du XVI.e siècle, et vit lui succéder une époque moins heureuse.

Léonard de Vinci, né en 1452, apprit la peinture de Verocchio, qu'il surpassa dès sa première jeunesse. Il eut deux manières; la première où dominent les teintes sombres, qui font ressortir avec plus d'éclat les clairs; la seconde plus calme et plus douce, où la gradation des couleurs procède par demi-teintes. Son style se fait toujours admirer par la grâce du dessin, par l'expression du sentiment et par la délicatesse de la touche. Tout respire la gaîté dans ses tableaux, le champ, le paysage, les collines, les fleurs, l'architecture, mais surtout les têtes. Dans ces dernières il repète volontiers une même idée, et y ajoute souvent un sourire qui porte la joie dans l'âme. Quelquefois il ne les achève pas entièrement, et souvent même, par une sorte de timidité, il laisse ses peintures imparfaites: nous nous bornerons pour le moment à ce peu de louanges par rapport à son école natale. Quant à celle de Milan, il y paraît avec toute la réputation d'un grand maître. Arrivé en cette ville il fut présenté à François Sforza qui l'y rétint, et il y demeura jusqu'en 1499, constamment occupé à des études difficiles, et à des ouvrages de mécanique et d'hydraustatique pour le service de l'état. Pendant tout ce tems il ne fit guères en peinture que son grand cénacle dans le couvent des Grâces; mais à la faveur d'une académie de beaux arts dont il avait la direction, il en répandit le goût dans Milan, et y fit des élèves dont les talens ont marqué l'époque de la plus grande splendeur des arts dans cette ville. A l'âge de 63 ans, cet homme célèbre parut renoncer pour toujours à la peinture. François I.er Roi de France ayant vu le cénacle lors de sa venue à Milan vers l'an 1515, invita l'auteur, qui était alors à Florence, à se rendre à sa cour. Léonard passa effectivement en France, où il mourut en 1519 sans avoir repris le pinceau. Son style, quoique fait pour servir de modèle, n'eut pourtant pas à Florence autant de succès qu'à Milan, comme nous le verrons. On compte parmi ceux qui l'ont imité Laurent de Credi, Jean Antoine Sogliani, Julien Bugiardini et autres.

Léonard de Vinci.

Michel-Ange Buonarotti nacquit vingt-trois ans après Léonard. Doué comme lui d'un beau génie, quoique moins fait pour le genre aimable et gracieux, il l'eut plus vaste et plus décidé. La peinture, la sculpture et l'architecture rendent également témoignage de la supériorité de son talent; et il a laissé, dans chacun

Michel-Ange.

de ces trois arts des monumens capables d'immortaliser les noms d'autant d'artistes différens. Il eut pour maître Dominique *Ghirlandajo*, qui redoutant peut-être le talent de son élève en peinture, lui fit embrasser la sculpture, et le proposa à Laurent le *Magnifique*, qui désirait encourager dans son pays l'art de la statuaire. Michel-Ange, pendant les quatre ans qu'il resta avec *Ghirlandajo*, jeta les fondemens des vastes connaissances qu'il eut dans la suite; il fit son cours de dessin sur les peintures de la chapelle de Masaccio, copia l'antique, et se livra à l'étude de l'anatomie, qui depuis a particulièrement caractérisé son talent, et dans laquelle il s'est acquis le plus de gloire. C'est dans cette étude qu'il a puisé ce style, qui l'a fait surnommer le Dante des arts. Il a cherché ce qu'il y a de plus difficile dans le dessin, et s'est montré non moins savant que sublime dans l'exécution. Les corps humains qu'il introduit dans ses compositions sont musclés, nerveux et robustes; ses attitudes sont les plus difficiles, et son expression est pleine de vivacité et de force. Arioste en a fait un ange pour la sculpture comme pour la peinture; mais Condivi et autres préfèrent son ciseau à son pinceau, et en effet il s'est appliqué à la sculpture avec plus d'assiduité et de succès. Il a fait peu d'ouvrages de peinture, comme s'il eût craint de n'être que le second ou le troisième dans cet art, au lieu d'y tenir le premier rang comme il l'avait en sculpture. Il a fait lui-même les dessins de la plupart de ses compositions, et voilà pourquoi on a pu se vanter d'en avoir dans tous les cabinets, tandis que dans aucun on ne trouve de ses peintures. On regardait comme un prodige de l'art dans le premier genre le carton qu'il avait tracé de la guerre de Pise, pour concourir avec Léonard de Vinci dans les peintures qui devaient décorer la salle du palais public de Florence. Mais ce carton est perdu, et *Baccio Bandinelli* a été accusé de l'avoir mis en pièces par esprit de jalousie. Il semblait vouloir renoncer à la peinture : car ayant été invité par le Pape Jules II, vers l'an 1508, à historier la voûte de la chapelle *Sistina*, il chercha à s'exempter de cette commission et à la faire donner à Raphael. Mais il fut obligé de s'en charger, et la remplit. C'est là qu'il a montré tant de grandeur et de variété dans ces images des prophètes et des Sybiles, où Lomazzo, juge impartial, admirait une manière qu'il disait être *la meilleure qu'il y ait au monde*. La création de l'univers, le déluge, la Judith et autres peintures dont cette voûte est décorée, ne

Caractère de son style.

Sculptures, dessins.

Peinture.

rendent pas un témoignage moins éclatant au talent de ce grand artiste. Que de variété dans l'habillement, dans les racourcis et dans les attitudes! Tout est neuf dans la composition et dans le dessin. Lorsqu'on arrête ses regards sur les peintures des murs faites par Sandro et ses collaborateurs, et qu'on les reporte vers la voûte, on croit apercevoir *Michel-Ange planant comme un aigle* au dessus de tous ses collègues, et l'on s'étonne qu'un homme non exercé dans la peinture, tout en ouvrant une nouvelle route aux modernes, se soit élevé dès son premier ouvrage, si fort au dessus des plus grands artistes de l'antiquité. Continuellement occupé à des ouvrages de sculpture ou d'architecture sous les pontificats suivans. Michel-Ange ne fit presque rien en peinture, jusqu'à ce que Paul III l'obligeât à reprendre le pinceau. Clément VII avait conçu l'idée de lui faire peindre dans la même chapelle deux grands sujets historiques, savoir; la chute des anges au dessus de la porte, et le Jugement dernier sur la façade opposée au dessus de l'autel. Michel-Ange avait fait des études pour ce dernier ouvrage; il l'exécuta à la prière de Paul III, et au bout de huit ans de travail, il l'exposa à la vue du public, en 1541. Il y représenta une multitude innombrable de figures se réveillant aux sons éclatans de la trompette, des troupes de bons et de mauvais anges, des élus et des réprouvés, les uns sortant du tombeau, les autres debout, ceux-ci s'élevant dans les cieux, ceux-là précipités aux enfers. Quelques-uns ayant voulu mettre en parallèle cette peinture avec celles de quelques autres artistes, ont cherché à la rabaisser en observant qu'elle serait susceptible de perfectionnemens pour l'expression, pour le coloris et pour l'élégance des contours. Mais Lomazzo, Félibien et autres ne laissent par de reconnaître son auteur comme un homme supérieur dans toutes les parties de l'art où il a voulu l'être, et surtout dans l'ouvrage dont il s'agit. Tel il devait encore se montrer dans les deux autres peintures qui se voient dans la chapelle Pauline, représentant l'une la Crucifixion de S.t Pierre, et l'autre la Conversion de S.t Paul, lesquelles ont été trop endommagées par le tems, pour qu'on puisse en parler convenablement. A l'exception des ouvrages qu'il a laissés dans ces deux chapelles, il n'en existe peut-être aucun autre de ce genre qui soit public; et ceux qu'on donne pour être de lui dans quelques galeries de tableaux, sont peut-être tous d'une autre main.

Ecoliers et exécuteurs des dessins de Michel-Ange. Les écoliers de Michel-Ange, au dire de Vasari, ont tous été très-faibles. Il cite dans leur nombre, Pierre Urbano, Antoine Mini, Ascagne Condivi et autres. Ce grand artiste a fait une quantité de dessins de figures et de sujets historiés, qui ont été ensuite exécutés en peinture à Rome par F. Sébastien *del Piombo* excellent coloriste de l'école de Venise, par Marcel Venusti de Mantoue, par Baptiste Franco, par Pantormo, par François Salviati, par Bagiardini et par les Sabbatini. Parmi les peintres qui ont imité Michel-Ange on cite Franco, Marc de Sienne, Tibaldi, François Granacci de Florence, et Ricciarelli, qui est le plus souvent désigné par les historiens sous le nom de Daniel de Volterra, et considéré à-peu-près comme un des plus habiles d'entre ses imitateurs.

F. Barthelemy de S. Marc. *Baccio della Porta* de Florence, dominicain, fut aussi appelé F. Barthelemi de S.t Marc, du nom du lieu où était son couvent. Etant encore à l'école de Rosselli, il se passionna pour le clair-obscur de Léonard, dont il fut toujours l'émule. Lorsque Raphael vint à Florence en 1504 pour ses études, Baccio se lia d'amitié avec lui et l'eut pour maître de perspective, en même tems qu'il lui enseignait le coloris. S'étant rendu à Rome quelques années après pour y voir les ouvrages de Michel-Ange et de Raphael, la manière du premier lui plut; mais il donna toujours la préférence au style de l'ami sur celui du compatriote, et le sien est en même tems grand et gracieux dans ses visages et dans tout ce qui tient au dessin. C'est ce dont on a une preuve dans son tableau du palais Pitti, que Pierre de Cortone prit pour un ouvrage de Raphael, et que Baccio avait cependant fait avant son départ pour Rome, où étant arrivé il parut à ses propres yeux n'être qu'un pigmée auprès de ces deux grands maîtres de l'art. Il laissa néanmoins dans cette ville quelques ouvrages; mais c'est à Florence que se trouvent les plus estimées de ses productions, parmi lesquelles on cite un Saint Marc, qui est dans la galerie du prince, et qui passe pour un chef-d'œuvre de l'art. Il a su être grand dans toutes les parties de la peinture toutes les fois qu'il l'a voulu. Son dessin est très-correct; dans un tems il pécha d'excès dans les teintes sombres, mais peu à peu il se corrigea de ce défaut. Il le cède à peine aux meilleurs Lombards pour la composition des couleurs et pour les nuances. Il a encore eu le mérite de l'invention dans l'art de faire les plis, au moyen de cette machine en bois, mobile dans les jointures, si commode pour la formation des plis, et dont il

a appris l'usage aux autres: aussi nul ne les a-t-il traités d'une manière plus naturelle, plus large, plus variée et plus appropriée au nu, qu'il ne l'a fait. Baccio a eu pour élèves et pour imitateurs *Mariotto Albertinelli*, *Visino*, *Benedetto*, *Cianfanini*, *Gabriel Rustici* et autres.

André Vannucchi, qui prit de la profession de son père le surnom de *del Sarto* (fils du tailleur), étudia la peinture dans son enfance sous la direction de Jean Barile, bon graveur en bois, mais mauvais peintre. Vasari le regarde comme le chef de l'école de Florence et le loue singulièrement, *pour avoir erré moins qu'aucun autre peintre de ce pays dans la pratique de l'art; pour avoir bien entendu la manière de disposer les lumières et les ombres, et de faire disparaître insensiblement les objets dans les ténèbres, et pour avoir allié dans ses peintures la douceur à beaucoup de vivacité: outre cela il a montré l'art de peindre à fresque avec une parfaite union et sans retoucher beaucoup à sec, ce qui fait que tous ses ouvrages ont l'air d'avoir été exécutés dans un même jour.* Vannucchi n'eut pas cependant cette élévation d'idées, qui fait les peintres comme les poètes héroïques: naturellement modeste, gracieux et sensible, son caractère semble se retracer partout sous les traits de son pinceau. Le portique de l'Annunciation, dont il a fait une galerie inestimable, est le lieu où l'on peut le juger le mieux. Son habileté est moins le fruit des études qu'il fit à Rome, qu'un don de la nature même, qui l'a conduit graduellement au point où il est arrivé, comme l'attestent les peintures faites par lui à diverses époques à la *Compagnia dello Scalzo* et dans le couvent des Servites. Le plus grand de ses ouvrages est celui qu'on voit au dessus d'une porte du principal cloître de ce couvent. Sa sainte famille en repos, peinture où S.t Joseph est appuyé sur un sac de grain, d'où lui est venu le nom de *Madonne du sac* sous lequel on la désigne ordinairement, est un ouvrage d'un mérite qui a peu d'exemples dans l'histoire de l'art, et dont un burin non moins savant, celui de M.r Morghen, nous a donné la gravure. Il y a à Poggio Caiano une histoire de César faite par ce peintre sur un mur, qui suffit pour le faire regarder comme un artiste distingué dans la perspective, dans le goût de l'antique et dans toutes les parties de la peinture. On conserve dans le palais ducal un trésor en peintures à l'huile du même artiste; et, outre le tableau de S.t François, celui de l'Assomption et autres ouvrages qu'y avait rassemblés auparavant la fa-

André del Sarto.

mille des Médicis, le grand Duc Pierre Léopold acheta des religieuses de Lugo une belle Piété, qu'il plaça dans la tribune, comme pour maintenir le crédit de l'école: ouvrage dans lequel on ne peut se lasser d'admirer le dessin, le coloris et la disposition. Vannucchi mourut très-malheureux en 1530, âgé seulement de quarante-deux ans. On cite parmi ses disciples Franciabigio, Jacques Carrucci, surnommé Pantormo du nom de son pays, *Jacone*, Dominique Puligno, Rosso et autres.

Ridolfo Ghirlandajo et son école.

Baccio poussa si loin les talens de *Ridolfo* fils de Dominique Ghirlandajo, que Raphael d'Urbin étant venu à Florence, reconnut en lui tant d'habileté, qu'à son départ de cette ville, il lui laissa un tableau de Notre-Seigneur qu'il fesait pour la ville de Sienne, afin qu'il l'achevât. On trouve dans les tableaux de *Ridolfo* des figures qui ont tout l'air de celles de Raphael, dont il semble avoir suivi les principes dans la composition, dans la vivacité des visages et dans l'art d'allier à l'imitation de la nature le beau idéal. S'il ne porta pas alors ces qualités à un dégré plus éminent, c'est qu'il n'avait pas encore vu les meilleurs ouvrages de son ami, et qu'après sa première jeunesse il avait négligé la peinture pour s'appliquer au commerce. Ayant rajeuni son style, il eut de la réputation, et s'en tint là; il continua néanmoins à tenir un atelier de peinture, où les artistes trouvaient un accueil obligeant et des conseils dans l'exercice de leur profession. C'est pour cela que plusieurs de ceux qui fleurirent vers le milieu du XVI.e siècle, parmi lesquels on distingue Michel fils de *Ridolfo*, Mariano *da Pescia* et Perino *del Vaga*, sont cités dans l'histoire pour avoir été élèves ou compagnons de ce peintre.

Peintres de l'état.

Tandis que Florence s'élevait par ses propres forces à un si haut degré de gloire dans les arts, sa république, à la faveur surtout de l'école romaine, préparait à l'histoire des matériaux intéressans. A Pescia, Jules Romain donna des leçons de peinture à Benoit Pagni. Pistoia eut dans Jean François Penni, autrement dit *il Fattore*, un Léonard qui travailla beaucoup à Naples et à Rome, où il fut connu sous le nom de *Pistoja*. Dans le même siècle, c'est-à-dire le XVI.e, Sébastien Vini venu de Vérone, et naturalisé citoyen de Pistoie, accrut le lustre de sa nouvelle patrie par son nom et par ses talens. Borgo, lieu connu depuis sous le nom de ville de *San Sepolcro*, eut alors son Raphael, communément appelé *Rafaëllino del Colle*, petit endroit où il nacquit, à peu de distance

de Borgo. De son école sortirent Gherardi, Vecchi et autres, quelques-uns desquels le surpassèrent peut-être en génie, mais dont nul ne l'égala pour la grâce et le fini. Il y eut dans le même tems à Arezzo plusieurs artistes, parmi lesquels Vasari cite avec honneur Jean Antoine, fils de Mathieu Lappoli écolier du *Pantormo*, et Guillaume, que le même Vasari appelle de *Marcilla*, étranger de nation et naturalisé à Arezzo, où il a laissé de beaux essais de son talent. Il fut en outre grand peintre sur verre; et parmi ses ouvrages de ce genre, Vasari fait les plus grands éloges de la peinture ayant pour sujet la vocation de S.[t] Mathieu, qu'on voit sur une des fenêtres de la cathédrale de cette ville, et où se trouvent des *temples d'une perspective si naturelle, des escaliers et des figures d'une composition si heureuse, et des paysages si bien faits, qu'on ne saurait se persuader qu'ils soient peints sur le verre* etc.

III. époque. Les imitateurs de Michel-Ange.

Avec ce fond de richesses qui leur était propre, les Florentins n'avaient besoin, pour se perfectionner dans l'art, que de prendre ce qu'il y avait de meilleur dans chacun de leurs artistes, et par conséquent d'imiter la force de Michel-Ange, la grâce de Vannucchi, l'énergie de Rossi, le talent de Porta pour le coloris et les plis, et la manière d'ombrer de Léonard. Mais, de toutes les parties de la peinture, le dessin est celle dont ils semblent s'être presqu'uniquement occupés. Ils ont même cru tout trouver dans Michel-Ange, et n'ont voulu suivre que lui. Mais les artistes devaient se rappeler ce qu'avait dit comme par inspiration Michel-Ange-même, que son style aurait fait de sots maîtres, comme il arriva précisément de ceux qui ne sûrent point l'imiter.

Origine de la décadence de la peinture.

Georges Vasari.

Vasari qui appartient à cette époque, est accusé d'avoir été une des principales causes de la décadence de l'art. Il était d'Arezzo, et fut instruit dans le dessin par Michel-Ange, par Vannucchi et autres, et dans la peinture par Priore et par Rosso. Il se forma ensuite à Rome un style, où l'on reconnait sa prédilection pour Michel-Ange. Ses plus geands ouvrages de peinture sont dans le Vatican et dans la salle de la chancellerie. Ceux qu'on voit dans ce dernier endroit sont des peintures à fresque, représentant divers faits de la vie de Paul III, et dont la commission lui fut donnée par le cardinal Farnèse, qui, d'après cela, conçut la pensée de lui faire écrire les vies des artistes renommés, dont la publication fut faite ensuite à Florence, où il avait éte appelé par Côme I.[er] Il arriva dans cette ville en 1553, et fut chargé par ce prince de la

direction de plusieurs grands ouvrages qu'il avait ordonnés, entr'autres de la construction du bâtiment dit des *Uffizj*, et de celle du *Palazzo vecchio* divisé en appartemens tous peints par Vasari et ses écoliers, et décorés avec une magnificence vraiment royale. Dans un de ces appartemens chaque chambre porte le nom d'un personnage de la famille, dont les actions y sont représentées: ces peintures sont de ses meilleurs ouvrages, et celles de la chambre de Clément VII se font particulièrement remarquer. Sa réputation serait bien plus grande, s'il n'avait laissé que ses peintures dans le *Palazzo vecchio*, sa Conception dans l'église de *S. Apostolo* à Florence, que Borghini regarde comme son meilleur ouvrage, sa Décolation de S.[t] Jean dans l'église de ce nom à Rome, la Cène d'Assuerus dans le couvent des Bénédictins d'Arezzo, avec divers portraits et quelques autres peintures, où il prit à tâche de faire pompe de son talent. Mais il voulut faire trop, et sacrifia le fini à la célérité: aussi, quoique bon dessinateur, il n'est pas toujours correct: souvent son pinceau souffre de la pauvreté et de la simplicité de son coloris, et son style est maniéré. Les Florentins, écoliers pour la plupart de Bronzino, qui aidèrent Vasari, n'adoptèrent point son style, à l'exception de François Morandini, surnommé Poppi du nom de son pays, de Jean Stradano, Flamand, et de Jacques Zucchi. Vasari mérite des éloges pour avoir écrit l'histoire de la peinture, et fondé vers l'an 1561 l'académie du dessin à Florence.

Ecoliers de Vasari.

Autres peintres de cette époque.

Cet artiste eut pour contemporains Salviati et Jacques *del Conte*, qui, avec André *del Sarto* et Bronzino, avaient été écoliers de Pontormo; mais qui, aussi bien que Vasari, furent entraînés par leur génie à imiter Michel-Ange. François *de' Rossi*, surnommé Salviati, du nom de ses protecteurs, fut compagnon d'étude de Vasari sous André *del Sarto* et de Baccio Bandinelli. Il fut plus correct, plus grand et plus animé que son condisciple, et Vasari déclare lui-même que c'était le meilleur professeur de son tems. La bataille et le triomphe de Camille qui se voient dans le salon du *Palazzo vecchio*, sont ce qu'on a de mieux aujourd'hui de lui à Florence. Salviati eut pour écoliers François *del Prato*, Bernard Buontalenti, Ruviale Spagnuolo, Dominique Romano, Porta *della Garfagnana* et autres. Un des amis les plus intimes de Vasari fut Ange Bronzino, qui a été regardé comme un des meilleurs artistes pour l'amabilité des visages et l'élégance de la composition. Ses fresques dans le *Palazzo vecchio* sont très-estimées; et parmi les beaux

François des Salviati.

Ange Bronzino.

tableaux qu'on voit dans les églises de Florence, on distingue sa Piété à *Santa Maria Nuova*, et surtout son Limbe à *Santa Croce*. Alexandre Allori, neveu et écolier de Bronzino, est réputé inférieur à son oncle. Jean Bizzelli, disciple d'Alexandre, est mis au rang des peintres médiocres; mais Cristophe, son fils, excella dans son art. *Santi Titi di città S. Sepolcro*, écolier de Bronzino et de Cellini, étudia beaucoup à Rome, d'où il rapporta un style plein de grâces et de vénusté. Il est regardé comme le meilleur peintre de cette époque, à laquelle il appartient plus par le tems que par son style, à l'exception pourtant de son coloris, qui ordinairement est languissant et a peu de relief, quoique pourtant nous apprenions de Borghini qu'il savait également réussir dans cette partie quand il le voulait. On compte parmi ses élèves, son fils Tibère, Augustin Ciampelli, Louis Buti et autres. Le troisième d'entre les meilleurs élèves de Bronzino fut Baptiste Naldini, que Vasari prit pour l'aider dans les ouvrages du *Palazzo vecchio*, et qu'il tint avec lui jusqu'à l'age d'environ quatorze ans. Sa méthode d'enseignement fut celle de la plupart des maîtres de cette époque, qui était de faire dessiner à l'école les plâtres de Michel-Ange, et de donner à copier ses propres peintures. Les éléves de Naldini, ainsi que le plus grand nombre des élèves de ce tems, pèchent par trop de rigidité dans le style, et peu d'entr'eux ont imité la touche hardie et le goût de coloris qui le distinguent. Tels furent particulièrement Jean Balducci, appelé aussi Cosci, Côme Gamberucci, et le chevalier François Currado. Vasari eut encore deux autres aides, également écoliers de Bronzino, qui furent, Jean Marie Butteri, coloriste toujours dur, et Laurent *della Sciorina*, qui n'est guères estimé que dans le dessin.

Alexandre Allori.

Santi Titi di città S. Sepolcro.

Baptiste Naldini et ses écoliers.

Michel, fils de *Ridolfo*, eut aussi à la même époque plusieurs élèves, du nombre desquels fut Jérôme Macchietti, aide de Vasari pendant six ans, et qui, après s'être affermi dans l'art, alla à Rome, où il étudia deux autres années. De retour à Florence il y fit plusieurs tableaux, où l'on remarque de la diligence et du goût, et l'on distingue particulièrement un martyre de S.t Laurent dans l'église de Sainte Marie *Novella*, dont Lomazzo et Borghini ont fait beaucoup d'éloges. On cite parmi les écoliers de Michel, André *del Minga*, François et Barthelemi Traballesi, et Bernard Paccetti.

Ecole de Michel Ghirlandajo.

Ecoles diverses.

On peut regarder comme appartenans à diverses écoles Maso Manzuoli, ou de S.[t] Friano, que Vasari met à côté de Naldini et d'Allori; Alexandre Fei, ou *del Barbiere*, qui étudia d'abord sous *Ghirlandajo*, puis sous Pierre Francia, peintre d'objets privés; Barthelemy et Vincent Carducci, écoliers de Frédéric Zuccaro, et plusieurs autres que Vasari cite au nombre de ceux de ses élèves qui l'ont aidé dans les peintures du *Palazzo* et autres. Nous croyons de la même époque Pierre, fils de *Ridolfo*, dont on voit à la Chartreuse de Florence un grand tableau de l'Ascension sous la date de 1612.

Autres peintres en Toscane.

Passant de Florence au reste de la Toscane on trouve, Etienne *Veltroni di Monte San Savino*, Alexandre Fortoni d'Arezzo, et dans la ville de *San Sepolcro* une pépinière d'autres peintres, tous ou presque tous formés par Raffaellino, parmi lesquels se sont distingués Cristophe Gherardi, les trois Cungi ou Conghi, les trois Alberti et autres. Les écrivains de Prato ont vanté leur Dominique Giuntalocchio. Volterra se glorifie de son Jean Paul Rossetti, que Vasari dit avoir fait divers ouvrages très-estimés, et Pistoia cite Blaise de Cutigliano, le P. Blaise Betti Théatin et autres. A l'état de Lucques appartiennent Paul Guidotti, Jerôme Massei, Benoit Brandimarte et Pierre Ferabosco. Parmi les Toscans qui se sont distingués dans la peinture inférieure on compte Veltroni, Costantino des Servites, Zucchi, Alberti et Antoine Tempesti, Florentin, plus écolier de Stradano que de Titi, et qui fut un des premiers à se faire renommer en Italie pour les paysages et les batailles.

Peinture inférieure.

IV. Epoque Cigoli et ses compagnons font faire des progrès à la peinture.

Louis Cardi de Cigoli, écolier de Santi de Tito, fut le premier à donner dans son pays l'exemple d'un style plus élevé. Il apprit de Correggio les effets du clair-obscur, et joignit cette connaissance à un dessin savant, à une perspective judicieuse, et à un coloris plus vif que ne l'avaient le reste des autres artistes ses compatriotes, entre lesquels il tient vraiment le premier rang. En un mot, il inventa un style original, toujours beau, mais qu'on trouve un peu varié, surtout quand on compare ses premiers ouvrages avec ceux qu'il fit ensuite après avoir vu Rome. Son coloris tient le plus souvent du Lombard, quelquefois du *Paolesco* dans l'habillement, et souvent on le confondrait avec le style vigoureux du Guercino. On fait le plus grand cas de sa Trinité à S.[te] Croix; de son Saint Albert à Sainte Marie Majeure, et du martyre de Saint Etienne dans le couvent des religieuses de *Monte Domini*: tableau que Pierre de Cortone regarde comme un des meilleurs qu'il y ait à Florence. Il

a peint au Vatican S.t Pierre guérissant un estropié, ouvrage admirable, que Sacchi compte pour le troisième de Rome en mérite, après la Transfiguration de Raphael et le S.t Jérôme du Dominichino. Mais l'humidité de l'église et le défaut d'impression sont cause que ce chef-d'œuvre est presqu'entièrement dégradé.

Comodi, Bilivert etc.

André Comodi et Jean Bilivert sont ceux qui ont suivi de plus près les traces de Cigoli. Le premier est presqu'oublié à Florence; mais on y a encore, ainsi qu'à Rome, des copies de grands tableaux qu'il a faites, et qu'on prend quelquefois pour les originaux: en quoi il a excellé et n'a été surpassé par aucun autre: quant aux ouvrages de son invention, on y reconnaît l'ami de Cigoli et le copiste de Raphael. Bilivert a achevé quelques peintures restées imparfaites à la mort de Cigoli, au dessin et au coloris duquel il tâcha d'allier l'expression de Titi et une imitation plus franche de faste de *Paolo*. Aucun de ses ouvrages n'a mérité d'être répété plus de fois que sa Fuite du chaste Joseph, qu'on voit dans la galerie de Florence, et devant laquelle le spectateur est forcé de s'arrêter. Barthelemi Salvestrini, mort à la fleur de son âge en 1630, passe pour être le premier d'entre les imitateurs de Bilivert. Grégoire Pagani était renommé pour un second Cigoli, tant qu'on eut dans l'église du Carmel à Florence son invention de la Croix, dont il existe une gravure; mais cette peinture ayant péri dans l'incendie de cette église, il ne reste plus de ce peintre qu'une fresque dans le cloître de Sainte Marie *Novella*.

Dominique Passignano et ses écoliers.

Dominique de Passignano, écolier de Naldini et de Frédéric Zuccaro fut un autre compagnon de Cigoli. Il était grand admirateur de l'école de Venise, où il avait vécu long-tems: ce qui suffit seul pour rendre raison de son style, qui n'est pas très-recherché ni fort correct, mais qui, plus que celui d'aucun autre Florentin, est compliqué et riche d'architecture et de vêtemens à la Paolesca; il ressemble quelquefois à celui du Tintoretto pour le mouvement, et son coloris a le défaut d'être trop huileux: motif pour lequel plusieurs ouvrages de ces deux artistes sont perdus. Ceux de ses écoliers qui se sont le plus distingués à Florence sont; Fabrice Boschi, Octave Vanini, Cesar Dandini et Nicodème Ferrucci.

Christophe Allori et ses écoliers.

Chistophe Allori, est regardé de bien des gens comme le plus grand peintre de cette époque. Ses figures sont vantées pour la beauté, la grâce et la force qui les caractérisent, et pour le ton naturel qu'y ont les chairs. Le S.t Julien des Pitti est le plus grand

essai qu'il ait donné de son talent, et s'il n'est pas un des premiers tableaux de la magnifique galerie de Florence, c'est sans contredit le premier d'entre les seconds. Ce peintre à fait quelques écoliers, dont les ouvrages sont estimés pour le coloris et pour avoir été retouchés par lui: ces écoliers sont Valerio Tanteri, F. Bruno, et particulièrement Jean Batta Vanni, qui l'a imité à merveille dans le coloris et dans le dessin. Jacques Empoli a possédé ces deux qualités, et s'est fait remarquer par son moelleux dans la première, et par sa grâce dans la seconde. Il a particulièrement montré du talent dans les peintures de desserts, et a donné long-tems des leçons à Felix Ficherelli, dont on peut citer les ouvrages comme des modèles de correction, de simplicité, et de naturel, et qui est très-étudié sans avoir l'air de l'être. Plusieurs autres, dont les historiens n'ont peut-être pas fait autant de cas qu'ils le devaient, sembleraient devoir se rapporter à cette époque, tels que Jean Martinelli, Michel Cinganelli, Philippe Palladino et Benoit Velli.

Jacques Empoli.

Felix Ficherelli.

Mathieu Rosselli et son école.

Le dernier des meilleurs maîtres de ce tems fut Mathieu Rosselli, qui, s'il eut beaucoup d'égaux en peinture, en eut bien peu dans l'art d'enseigner, à cause de son heureuse facilité à s'exprimer, et de son habileté à guider ses écoliers chacun dans la voie qui lui convenait: ce qui fit que, de son école comme de celle de Caraccio, il sortit autant de styles qu'il y eut d'élèves. Son mérite consiste dans la correction, dans l'imitation du naturel qui n'est pas toujours du meilleur choix, et dans un certain accord et une sorte de calme qui règnent dans le tout. Il s'est fait admirer dans la peinture à fresque, et a donné des preuves de son talent en ce genre dans plusieurs lunettes du cloître de l'Annunciation à Florence: la fresque où il a représenté le Pape Alexandre IV approuvant l'ordre des Servites, a paru quelque chose de grand à Passignano et à Cortona. Un de ses écoliers fut Jean de S.t Jean, dont le nom de famille était Mannozzi, qu'on peut regarder comme un des meilleurs peintres à fresque qu'il y eût alors en Italie. Balthasar Franceschini, surnommé le *Volterrano*, du nom de sa patrie, parut fait plus qu'aucun autre élève de l'école de Rosselli, pour décorer les coupoles, les temples et les grandes salles. La coupole et le fond de la chapelle Nicolini dans l'église de Sainte Croix est son meilleur ouvrage en ce genre. On compte encore parmi ses écoliers Côme Ulivelli, qui fut aussi peintre d'histoire, et dont il est aisé quelquefois de confondre le style avec celui de son maî-

Balthasar Franceschini surnommé le Volterrano *et ses écoliers.*

tre; Antoine Franchi, qui ne le céda à aucun artiste de son tems pour l'exactitude dans l'exécution; Michel-Ange Palloni, Benoît Orsi et Arrighi.

François Furini.

De Franceschini, qui est comme le Lanfranco de l'école de Rosselli et même de la Florentine, nous passerons à Furini qui en est presque le Guido et l'Albano. La réputation dont il jouit en Italie est particulièrement fondée sur le mérite de ses tableaux de chambre, qui sont rares hors de Florence, où ceux qu'on y a encore sont toujours très-estimés. On vante singulièrement son Hilas enlevé par les Nymphes, qu'il fit pour la maison Galli, dans lequel les figures sont grandes et variées, sans parler des trois Grâces de la maison Strozzi. Il fut un des peintres les plus habiles dans l'art de représenter des corps délicats, mais il n'est pas des plus réservés, et ses ouvrages sont pour la plupart des Nymphes, ou des Magdelaines qui ne sont guères plus voilées que les premières. Ses tableaux ont été copiés ou beaucoup imités à Florence, surtout par Simon Pignone, qui fut son meilleur élève. Laurent Lippi, écolier de Rosselli, partagea son tems, comme son ami Salvator Rosa, entre la peinture et la poésie. La finesse de sa touche, son habileté dans la dégradation des teintes, l'accord et le goût qui règnent dans ses ouvrages, prouvent qu'il avait le sentiment du beau naturel autant qu'aucun autre de ses contemporains. On a de lui dans la galerie de Florence un Crucifix qui est une de ses meilleures peintures. Marius Balassi se perfectionna sous Passignano. François Boschi, neveu et écolier de Rosselli, eut beaucoup de talent pour les portraits. Le style de Jacques Vignoli a beaucoup de rapport avec celui du Guercino : cet artiste est des moins renommés de l'école de Rosselli, quoiqu'il ait fait plus de tableaux qu'aucun d'eux. Dolci est dans l'école florentine ce que Sassoferrato fut dans la romaine. Sans avoir été grands inventeurs ni l'un ni l'autre, ils sont très-estimés pour les Madones. Dolci, strict imitateur de la nature comme Rosselli son maître, n'est pourtant pas aussi renommé pour la beauté, que pour le fini de ses ouvrages, et pour l'expression avec laquelle certains sentimens affectueux y sont rendus. Ses petits tableaux ont été souvent répétés par lui, quelquefois par Alexandre Léon et par Barthèlemi Mancini ses disciples, et plus souvent encore par sa fille Agnèse, qui eut aussi beaucoup de talent en peinture. Il y a à Florence bon nombre de peintures d'Honoré Marinari, qui fut cousin et écolier de Dolci.

Laurent Lippi etc.

Charles Dolci et son école.

Peintres étrangers à Florence. Durant l'espace de tems que nous venons de parcourir il y eut encore dans cette ville quelques peintres étrangers, qui ne furent pas de peu d'utilité à ceux du pays même; et l'on compte dans ce nombre, Paggi, Salvator Rosa, Albani, Borgognone, Colonna, Mitelli, et Jacques Ligozzi qui appartient à l'école florentine, sous le rapport du domicile, de l'emploi et des élèves qu'il a faits, dont le plus renommé fut Donato Mascagni, duquel on conserve dans la bibliothèque du couvent de Vallombrosa un tableau qui lui fait beaucoup d'honneur „.

Autres peintres en Toscane. Passant aux autres villes de la Toscane nous y trouvons d'autres peintres dignes de louange; mais les écoles qui méritent le plus de considération à cette époque sont celles de Pise et de Lucques. La première reconnaît pour son chef Aurèle Lomi, d'abord écolier de Bronzino, et ensuite de Cigoli, et les élèves qui en sont sortis sont Horace Lomi, Arthémise Gentileschi, Horace et Jérôme Riminali, Archange Paladini et autres. La liste des meilleurs artistes de Lucques commence par Paul Biancucci, excellent écolier de Guido Reni, après lequel viennent Pierre Ricchi, Pierre Paolini, Pierre Testa, et les trois frères Cassiano, François et Simon fils du Tintore, qui se rendit célèbre dans les représentations d'oiseaux, de fruits et autres choses semblables, appartenantes à la peinture inférieure.

Autres branches de peinture. Pour ne point sortir de ce genre de peinture gracieuse nous dirons, qu'Ange Gori et Barthelemi Bimbi, florentins, se distinguèrent dans les représentations de fleurs et de fruits; André Scacciati qui y réussit à merveille, et en envoya une quantité de tableaux à l'étranger; Bimbi, Maro et autres. Alors la peinture du paysage fit des progrès; et Adrien, flammand, est le premier artiste dont le style fut en vogue à Florence. Cristophe Allori n'eut point d'égal pour la franchise et la précision de la touche, et pour les belles figures qu'il introduisit dans ses paysages. En fait de marine la Toscane n'a point eu d'artiste qui se soit appliqué à ce genre de peinture autant que Pierre Ciafferi, appelé aussi *Smargiasso*, et qu'on met au nombre des peintres de Pise. L'art de la perspective fut cultivé à Florence, surtout après que les peintres de Bologne l'eurent perfectionné : il se forma même dans la première ville une nouvelle école d'ornat, qui eut pour fondateur Jacques Chiavistelli, et dont Orlandi cite les meilleurs élèves. Passignano perfectionna l'art de faire les portraits, qui est la meilleure école pour les artistes qui veulent peindre avec

vérité. Les batailles furent représentées au naturel par Jacques Borgognone, dont Pandolphe Reschi fut imitateur. Baccio *del Bianco*, excella dans le genre burlesque, Jean Baptiste Brazzé dans les caprices, et les Sacchi, Jacques de Trezzo, Bernard Porphyre, Jacques Autelli et autres dans la mosaïque en pierres dures.

V. époque. Les Cortonesques.

Après la moitié du XVII.e siècle, le grand nombre de peintres, dits *Cortoneschi*, fut cause qu'il s'opéra des changemens remarquables dans les écoles de Florence et de Rome. Pierre de *Cortona* fut appelé dans la première ville par Ferdinand II vers l'an 1640, pour y travailler à la décoration de quelques appartemens du palais des Pitti; et, au dire des connaisseurs, ces ouvrages sont les plus beaux qu'il ait jamais faits en sa vie; mais ayant quitté la cour, on ne sait pourquoi, le travail fut achevé par Cyr Ferri. Il avait néanmoins jeté dans cette ville les fondemens d'une nouvelle école, et son style y obtint les suffrages des professeurs les plus renommés. Mais ce qui concourut encore davantage à l'accréditer, ce fut le choix que fit Côme III de Cyr Ferri, qu'il pensionna à Rome pour y instruire les élèves qu'on envoyait étudier dans cette capitale; et depuis lors il ne s'est presque point formé de peintre de cette nation, qui ne tînt peu ou beaucoup de la manière dont nous allons parler.

Pierre Berrettini.

Pierre Berretini, Cortonais, se forma au dessin en copiant les anciens bas-reliefs et les clairs-obscurs de Polidore. On prétend qu'il fesait de la colonne Trajane son étude favorite, et que c'est de là qu'il prit ces proportions un peu lourdes, et ce caractère de force et d'énergie qu'on voit à ses figures de femmes et d'enfans, qui certes ne pèchent point par trop d'élégance. Quant à l'art d'employer les contrastes où il s'est particulièrement distingué, c'est-à-dire d'opposer groupe à groupe et figure à figure, il paraît l'avoir pris en partie de Lanfranco et en partie des urnes où sont représentées les Bacchanales. Du reste il ne finit ordinairement que ce qui doit être mis en vue; il évite les ombres fortes, aime les demi-teintes, colore sans affectation, et peut être regardé comme inventeur et comme maître d'un style, où, selon Mengs, il y a de la facilité et du goût. Il a fait un usage louable de ce style dans des tableaux de toutes grandeurs, mais beaucoup plus encore dans les décorations de voûtes et de coupoles, et il l'a porté dans les fonds à un degré de perfection propre à lui mériter à jamais des panégyristes et des imitateurs. Cette justesse de distribution, fruit de ses connaissances en architecture, qui se fait remarquer

dans ses sujets historiés, cet artifice de peinceau, au moyen duquel il montre au dessus des nuages l'immensité des espaces aériens; cette liberté d'éxécution de bas en haut; ce jeu de lumière presque céleste, cette symétrie dans la diposition des figures, sont autant de choses qui charment les yeux et élèvent l'âme au dessus d'elle-même. Il est vrai aussi que ce style ne satisfait pas toujours la raison, parce qu'ayant pour but de captiver l'œil, il veut des acteurs oisifs, pour que la composition ne manque pas du plein nécessaire. Cependant Berrettini, que la nature avait doué d'un esprit facile et pénétrant, sut éviter ces exagérations, comme dans sa fameuse Conversion de S.t Paul, à Rome, on ne les porta pas aussi loin que l'ont fait depuis les *Cortonesques*, par la manie qu'ont ordinairement toutes les écoles de charger le caractère de leurs maîtres. Aussi ne tarda-t-on pas à voir dégénérer la facilité du style en négligence, et le goût en affectation; les écoles mêmes les plus attachées à ce genre, finirent par y renoncer pour revenir à une méthode plus sûre.

Livius Mehus.

Parmi les élèves que forma Cortona à Florence il y eut un étranger établi dans cette ville, nommé Livius Mehus, flamand, qui, à force de copier l'antique, devint bon dessinateur et ne prit guères de son maître que la composition. Vincent, Pierre, et Octavien Dandini sortirent de la même école, et cette famille fit ensuite une quantité d'élèves, dont les successeurs ont perpétué le nom d'école *Cortonesque*. Le meilleur écolier des Dandini fut Anton Dominique Gabbiani, qu'on peut mettre au rang des premiers dessinateurs de son tems. Benoît Luti, dont s'honore Florence, fit aussi la gloire de Gabbiani son maître, en restant dans son école. Thomas Redi dont on loue la composition, le dessin, le coloris et la vivacité, avait été élevé dans la même école. Alexandre Gherardini, qui avait une merveilleuse facilité à contrefaire toutes les manières, fut compétiteur de Gabbiani, qu'il surpassa même, au dire de plusieurs, en génie pour la peinture. Du vivant de ces deux peintres on avait à Florence de la considération pour Jean Camille Sagrestani, et pour Mathieu Bonechi son écolier, ainsi que pour Soderini, Meucci et Ferretti qui fit d'assez bons ouvrages à Pise, tous les trois dignes élèves de Jean Joseph *del Sole*.

Les Dandini, et leurs élèves.

Peintres d'autres villes de la Toscane.

En tournant nos regards sur le reste de la Toscane, nous la trouvons remplie de *Cortonesques*. S. Sepolcro eut un Zei et un Jean Baptiste Mercati; Arezzo, Salvi Castellucci et son fils Pierre; Pistoie, les deux Gemignani, Jacinthe le père, et son fils Louis, en-

tre lesquels on n'a pas encore décidé de la prééminence de l'un sur l'autre. Lazare Baldi a fait aussi beaucoup d'honneur à l'école de Pierre de Cortone, ainsi qu'a Pistoie sa patrie. Parmi les Pisans on cite Camille Gabrielli, le premier qui transporta à Pise le goût de *Cortona*, et dans le nombre des élèves duquel se trouvent les deux Melani, qui l'ont bien surpassé en célébrité. A Lucques Jean Maracci passe pour un des bons élèves et des meilleurs imitateurs de Berettini. Brugieri, le P. Cassiani, Scaglia, Campiglia et Pierre Sigismondi tiennent aussi du *Cortonesque*. Nous terminerons cette série par les noms de deux artistes, qui, s'ils avaient eu beaucoup d'égaux dans leur tems, auraient empêché la décadence de la peinture. Ces deux artistes sont Jean Dominique Lombardi, qui approcha du meilleur style du Guercino, mais qui avilit son pinceau à faire des tableaux à tout prix, et Jean Pompei Batoni, qui soutint mieux l'honneur de l'art, et que nous verrons figurer parmi les maîtres de Rome.

Peinture inférieure.

Les exemples de Cortona n'ont eu d'influence dans la peinture inférieure que sur quelques ornatistes et sur quelques peintres de figures accompagnées de paysages; mais les paysagistes, les fleuristes et autres continuèrent à suivre leurs anciennes méthodes. Ange Rossi, Pierre Scorzini et Barthelemi Santi se firent applaudir dans l'ornat; et François Melani, Thomas Tommasi, Hyppolite Maracci et le comte Dominique Schianteschi, disciple des Bibieni, devinrent savans en perspective. Parmi les peintres de portraits Florence cite Gaetan Piattoli, et Jeanne Fratellini, fameuse dans ce genre de peinture. Dominique Tempesti ou Tempestino, plus connu comme graveur que comme peintre, fit des portraits et des paysages de quelque mérite. Paul Anesi a fait beaucoup de vues, ainsi que François Zuccherelli, dans la manière duquel il y a un mélange de force et d'élégance, qui l'a fait applaudir dans toute l'Europe. Nous terminerons ici cette série des peintres florentins, qui s'est ainsi perpétuée pendant près de six siècles par une succession non interrompue de maîtres et de disciples tous nationaux, sans qu'aucun étranger ait enseigné dans cette école, au moins d'une manière à faire époque. Nous aurions beaucoup à dire à la louange des peintres actuellement vivans; mais nous avons cru devoir laisser à un autre âge le soin d'apprécier leur mérite, et de porter à leur égard un jugement impartial.

Ecole Siennoise.

I. Epoque. Caractère de cette école.

L'école Siennoise est gaie comme le peuple dont elle a pris le nom, et la gaieté de son coloris et des visages de ses figures ont quelquefois charmé les étrangers au point de la leur faire préférer à l'école florentine. Le P. M. de la Valle a établi un parallèle entre ces deux écoles dans ses *Lettere Senesi*, et il paraît en conclure, que les Florentins sont plus philosophes, et les Siennois plus poètes. Il observe à ce propos que, dès son berceau, l'école Siennoise montre un talent particulier pour l'invention, qu'elle anime ses sujets par des idées vives et nouvelles, les remplit d'allégories et en forme des poèmes spirituels et bien entendus, où se peignent la vivacité et le feu de l'esprit national.

XII. et XIII. siècles.

Guido de Sienne et ses contemporains.

Les plus anciennes peintures qu'on ait à Sienne passent pour être antérieures à l'an 1200, mais il n'est pas certain qu'elles soient d'artistes Italiens. La suite des peintres connus par leur nom commence à Guido ou Guidone, qui vivait avant que Cimabue eût acquis quelque renom à Florence, et s'était déjà considérablement écarté de la manière grossière des Grecs dans l'image de la Vierge qu'il avait peinte dans la chapelle des nobles *Malevolti* à S.t Dominique, et au bas de laquelle il mit son nom et l'an 1221. Or on ne peut guères supposer, qu'un homme renommé dans son art en 1221, vécût encore en 1295, comme quelques-uns l'assurent d'après un payement fait alors à un peintre nommé Guido: car celui dont il s'agit aurait eu alors au moins 100 ans. L'opinion presque commune est que cet artiste donna des leçons à F. Mino ou Giacomino de Turrita, fameux mosaïciste, sur l'âge duquel on a de même beaucoup discouru, sans rien dire de bien précis. Ce Mino commença à travailler dès l'an 1225, comme il conste de la date mise par lui en lettres cubitales sur la mosaïque de S.t Jean à Florence. L'opinion où l'on est qu'il apprit son art de Guido, et qu'il fut peintre en même tems, se fonde sur un MS. de la Bibliothèque de Sienne où on lit à l'an 1289, que *Maître Mino, peintre, peignit la Vierge Marie et autres Saints dans la salle du conseil du palais de la commune.* Mais ce dernier, désigné ainsi sous le nom de Maître Mino, est sans doute un autre artiste que F. Mino, qui est appelé quelquefois *Minuccio*, diminutif enfantin nullement convenable à son âge qui était très-avancé;

et de cette manière on vient à connaître d'une manière positive un excellent peintre, appelé tantôt Mino et tantôt Minuccio, qui paraît devoir être le véritable auteur de cette peinture faite l'an 1289. Mais laissant de côté les choses incertaines nous allons voir, qu'après la moitié de ce siècle Sienne eut peut-être plus de peintres qu'aucune autre ville d'Italie. Il faut rapporter à ce tems Ugolino de Sienne, qui mourut dans un âge très-avancé en 1339, ensorte qu'il devait être né avant l'an 1260. Il avait été probablement instruit à Sienne : car le coloris de sa Madone d'*Orsanmichele* qu'on voit à Florence, est dans le goût de l'ancienne école Siennoise, et il est moins fort et moins vrai que celui de Cimabue et des Florentins. Un autre maître de cette école c'est Duccio de Boninsegna, qui cultivait la peinture vers l'an 1282, et qui mourut vers l'an 1340. Il dut être très-renommé de son tems : car Tizio nous apprend qu'il avait fait à Arezzo une image célèbre. Sa manière, au dire des connaisseurs, tient du grec, et c'est cependant la plus riche en figures et une des meilleures de cette époque. Simon Memmi ou Simon de Martino fut également très-renommé; il fit le portrait de Laure, et fut l'ami de Pétrarque, qui l'a immortalisé dans deux de ses sonnets. Les Siennois prétendent qu'il fut écolier de leur Mino, et non de Giotto; son coloris est plus varié que celui de l'école de ce dernier, et d'un fleuri qui semble préluder à celui de Baroccio. Il étudia néanmoins Giotto, dont il contrefit le style à merveille dans l'église de S.t Pierre de Rome : qualité pour laquelle il fut envoyé au Pape à Avignon où il mourut. Ses peintures au Vatican ont péri : il en est pourtant resté d'autres en Italie, et particulièrement à Sienne, à Pise et à Florence. Il a peint dans le cimetière de cette dernière ville plusieurs gestes de S.t Ranier, et cette fameuse Assomption de la Vierge au milieu d'un chœur d'anges, qui semblent voler réelement et fêter son triomphe. Memmi eut un beau-frère nommé Lippo Memmi qu'il instruisit lui-même dans son art, et qui parvint à l'imiter parfaitement; il a même fait, d'après les dessins de son maître, plusieurs peintures qu'on aurait cru être de ce dernier s'il n'y avait pas mis son nom. Dans ceux de ses ouvrages où il manque de ce secours il ne se montre que comme peintre médiocre pour l'invention et le dessin, mais il est bon coloriste. Certain Lorenzo, dit aussi Lorenzetto, fut également chef d'une famille de peintres, et père d'un Ambroise, que les historiens appellent Lorenzetti. On voit dans le

Ugolino de Sienne.

Duccio de Boninsegna. XIV. siècle.

Simon Memmi.

Lippo Memmi.

Ambroise Lorenzetti.

palais public de cette ville un grand ouvrage de ce dernier, représentant les vices d'un mauvais gouvernement sous différens aspects et sous des emblêmes convenables. S'il y avait plus de variété dans les physionomies et une meilleure distribution dans l'ensemble, cette peinture aurait peu de choses à envier aux plus belles qui se voient dans le cimetière de Pise. Il existe encore de lui à Sienne plusieurs fresques et plusieurs peintures en grand, mais qui étonnent moins que les petites, où il semble préparer la voie au Bienheureux Angelico. Lorenzo eut un autre fils nommé Pierre, qui a peint avec son frère en 1335 la Présentation et le Mariage de la Vierge dans l'hôpital de Sienne. Il reste de lui dans le cimetière de Pise la vie des Pères dans l'hérmitage, composition la plus riche en idées, la plus neuve et la mieux imaginée qu'on puisse voir. On en a une copie dans la galerie de Florence, si même ce n'est pas un double fait par l'auteur même.

Pierre Lorenzetti dit Laurati.

Après que la peinture se fut élevée à un aussi haut dégré de gloire à Sienne, on ne tarda pas à la voir rétrograder, soit par la tendance qu'ont naturellement les productions de l'esprit humain à se convertir peu à peu en une servile imitation, soit par l'effet de l'affreuse peste dont l'Italie fut désolée en 1348. Cette ville ne laissa pas cependant d'avoir, peu de tems après, un bon nombre de peintres, comme il conste des *Statuts de l'art des peintres Siennois* publié par le P. de la Valle dans la 16.e lettre de son premier volume. On trouve dans ce manuscrit les noms de beaucoup de peintres, qui vivaient après la moitié du treizième et dans les commencemens du quatorzième siècle, parmi lesquels méritent quelque considération Martin fils de Barthelemi, Barthelemi Bologhino ou Bolgarino, André fils de Vanni et autres.

Les peintres forment à Sienne un corps civil.

Au commencement du XV.e siècle on voit se multiplier, non plus les peintres, mais des familles entières, où l'art passe de père en fils. On distingue particulièrement dans le nombre de ces familles celle des Fredi ou de Bortoli. Il y avait un Thadée, d'une grande réputation, auquel fut donnée, comme au meilleur artiste de son tems, la commission de peindre la chapelle du palais public, où l'on voit encore de lui quelques histoires de la Vierge; il peignit également la salle contiguë en 1414. On reconnaît dans ces peintures et autres, qu'il fit à Pise, à Volterra et à Padoue, et dont parle Vasari, l'artiste qui a la pratique de son art; mais on y trouve en même tems peu de variété et encore moins de grâce

XV. siècle.

Fredi ou Bortoli. Thadée.

dans les visages, des teintes faibles et des imitations du Giotto qui disparaissent à côté de l'original. La manière de Thadée fut d'abord suivie par Dominique Bartoli son neveu et son élève, sous le pinceau duquel elle s'améliora ensuite et devint plus grande. Les amateurs étrangers vont voir avec empressement les fresques dont il a décoré le *pellegrinajo* de l'hôpital : ouvrages où il a représenté quelques faits appartenans à la fondation de cet établissement et les exercices de la charité Chrétienne, et à la faveur desquels il est sorti, plus qu'aucun autre de ses contemporains, de la sécheresse des anciens, et a montré plus de talent dans le dessin, plus de régularité dans la composition et dans la perspective, plus de richesse et de variété dans les idées. C'est de ces peintures que Raphael et Pinturicchio ont pris plusieurs costumes nationaux, dans les ouvrages qu'ils ont faits à Sienne. L'élection de Pie II, qui était de cette ville, y donna lieu à de grands travaux en peinture. Un des avantages qu'eut alors l'état de Sienne fut d'être accru d'une ville, qui fut ensuite appelée Pienza. La cathédrale de cette nouvelle ville avait été achevée en 1462, et l'on eut recours pour la décorer aux meilleurs peintres de Sienne, qui étaient Ansano et Laurent fils de Pierre, Jean fils de Paul, et Mathieu son fils, qui surpassa tous les autres par ses talens, et fut un des premiers qui introduisirent un goût plus moderne dans l'école de Naples. Il répéta plusieurs fois dans cette ville et à Sienne un massacre des Innocens, qui est la plus estimée de ses compositions, en cherchant toujours à y faire de nouveaux perfectionnemens : un de ces tableaux où il mit le plus d'étude, c'est celui qui se voit chez les Servites à Sienne, et qu'il fit en 1491.

Dominique Bartoli.

Ansano de Sienne etc.

Nous n'avons vu jusqu'à présent aucun étranger donner à Sienne des leçons de peinture, ou faire prendre à l'école de cette ville un nouvel aspect. Les magistrats voyant sa décadence, sentirent la nécessité de recourir aux étrangers pour la soutenir. Ils firent donc venir de Perugia, d'abord Bonfigli, puis Pierre Perugino son élève, et enfin plusieurs élèves de ce dernier, qui demeurèrent pendant long-tems au service de deux Siennois célèbres dans l'histoire. L'un fut le cardinal Piccolomini, élu Pape ensuite sous le nom de Pie III, qui voulant décorer la sacristie de la cathédrale, outre la chapelle de sa famille, en y fesant peindre divers faits de la vie de Pie II son oncle, appela à Sienne Pinturicchio, qui amena avec lui de Perugia d'autres écoliers de Pierre et même Raphael, qui, dit-

II. Epoque. Peintres étrangers à Sienne.

on, fit en totalité ou en partie les dessins des peintures à exécuter, lesquelles, dans la sacristie, furent achevées en 1503. L'autre personnage fut Pandolphe Petrucci, qui voulant aussi faire quelques embellissemens à son palais et à quelques églises, se servit pour cela de Signorelli et de Genga, et rappela pour le même objet Pinturicchio en 1508. Depuis lors, l'école Siennoise commença à prendre le style moderne: le dessin, le mélange des couleurs, la perspective, tant s'y perfectionna en peu d'années. Il y avait, à peu près dans ce même tems, quatre hommes à talent capables de réussir en tout, savoir; Pacchiarotto, Razzi, Mecherino et Peruzzi. Nous voici donc au bon tems de l'école Siennoise, dont nous allons citer les maîtres les plus estimés. Jacques Pacchiarotto est le plus attaché de tous à la manière du Pérousin; il y a à Sienne plusieurs tableaux de lui, et entr'autres un fort beau qui se voit dans l'église de S.t Christophe: ses fresques de Sainte Catherine et de S.t Bernardino sont d'une excellente composition, et annoncent un imitateur attentif du style de Raphael. Jean Antoine Razzi, autrement dit le chevalier Sodoma, jouit des droits de cité à Sienne, mais on le croit généralement de Verceil en Piémont. Il travailla dans le Vatican sous le pontificat de Jules II, et ensuite dans le palais Ghigi, appelé aujourd'hui la *Farnesina*. On ne trouve pas dans les peintures qu'il y a laissées l'élégance, la grâce et la noblesse des têtes qui caractérisent le style de Léonard: il y a cependant beaucoup de son clair-obscur, qui était alors très en vogue en Lombardie: la perspective y est saillante, et l'on y voit des images gaies qui flattent l'œil. Il a laissé de meilleurs ouvrages à Sienne. Son Epiphanie à S.t Augustin a paru à quelques professeurs toute dans le style de Léonard. Quelques-uns ont voulu préférer aux figures de Michel-Ange sa Flagellation du Christ dans le cloître de S.t François: on parait d'accord à regarder cette peinture comme le meilleur ouvrage de Razzi; il en est cependant qui placent à côté son S.t Sébastien, qui se trouve à présent dans la galerie de Florence. Sa sainte Catherine de Sienne en défaillance, peinte à fresque dans une chapelle de S.t Dominique, est un ouvrage digne de Raphael. Sodoma resta long-tems à Sienne, et y fit de bons élèves, parmi lesquels se distingua Barthelemi Neroni, appelé aussi Maître Riccio, qui, après que l'école Siennoise eut perdu ses quatre premiers soutiens, en maintint le crédit pendant plusieurs années. Mecherino, ou Dominique Beccafumi, s'appliqua

XVI. siècle.

Jacques Pacchiarotto.

Jean Antoine Razzi.

Macherino ou Dominique Beccafumi.

d'abord à imiter le Pérousin, ensuite il fut taxé de sécheresse, même dans ses ouvrages de la cathédrale de Pise, qu'il fit dans l'âge mûr. De retour dans sa patrie après avoir vu à Rome ceux de Michel-Ange et de Raphael, il se trouva de force à concourir avec Razzi, qui, au rapport de Vasari, fut surpassé par lui. Il peut aller de pair avec lui pour la perspective et pour l'imitation d'invention : du reste les Siennois préfèrent Razzi à Mecherino : mais ceux qui voudraient établir un parallèle entre ces deux artistes, trouveront de nouvelles facilités pour cela dans divers autres ouvrages qu'ils ont exécutés concurrement l'un avec l'autre. Dans les commencemens Mecherino mit de la douceur dans son style, et du choix dans les airs de ses têtes; mais s'étant ensuite passionné pour le genre énergique de Michel-Ange, il aspira à l'imiter, et montra souvent de la pesanteur dans les sagomes, de la négligence dans les mains et dans les pieds, et de la rusticité dans les têtes. La manie qu'il a de donner à son coloris une teinte rougeâtre, qui flatte la vue, fait qu'il n'est pas très-naturel; il a particulièrement recherché certains reflets de feu et de lumière, et certains racourcis difficiles, surtout de bas en haut, qui étaient alors une rareté dans l'Italie inférieure. Le style de Mecherino finit avec lui : car George de Sienne, son élève, adopta celui de Jean d'Udine; Giannella ou Jean de Sienne abandonna la peinture pour l'architecture, et Marc de Pise se fit une manière composée de plusieurs autres. Peut-être que Mecherino put donner à Daniel de Volterra de plus fréquens exemples du contraste tranchant de teintes blanches et sombres, qu'il mit dans quelques-uns de ses ouvrages. Balthassar Peruzzi, fils de père Siennois, passe généralement pour avoir été un des meilleurs architectes de son tems; et on le regarderait aussi comme un des meilleurs peintres, s'il avait colorié comme il a dessiné, et s'il était toujours égal à lui-même. Il se perfectionna à Rome, où il connut Raphael qu'il imita, surtout dans quelques saintes familles, et plus encore dans quelques-unes de ses peintures à fresque, telles que le Jugement de Pâris dans le château de Belcaro, qu'on regarde comme son meilleur ouvrage, ainsi que sa fameuse Sybille qui prédit à Auguste l'enfantement de la Vierge : ouvrage qui se voit à *Fonte Giusta di Sienna*, et qu'on admire comme une des plus belles peintures qu'il y ait dans cette ville. Peruzzi fut en outre grand architecte, ou, comme le qualifie Lomazzo, architecte universel; et comme tel il se distin-

Balthasar Peruzzi.

gua au point d'être préféré à Bramante. Il se fesait encore admirer dans les décorations des façades, sur lesquelles il savait figurer des masses d'architecture avec tant de vérité qu'on les croyait réeles, ainsi que des bas-reliefs représentant des Bacchanales ou des batailles, qui semblent, dit Serlio, *rendre les édifices plus solides et plus réguliers, en même tems qu'ils leur donnent plus d'apparence*. On voit à Rome, et mieux encore à Sienne, ce que valut Balthasar dans les grotesques. C'est particulièrement dans ce genre qu'on remarque cette grâce de style qu'il a su répandre dans tous ses ouvrages; il y a introduit toutes sortes d'objets, comme satyres, masques, enfans, animaux, candélabres, fleurs etc., mais il a soin de les employer dans des actions et dans des lieux convenables, et de manière à contenir toujours l'imagination par la raison.

Clairs-obscurs de pierres rapportées.

Pavé de la cathédrale de Sienne.

Les clairs-obscurs en pierre rapportées sont un autre genre de peinture, qui doit à l'école de Sienne le degré de perfection auquel il a été porté. Rien n'est autant admiré dans la cathédrale de Sienne que son pavé du côté du maître-autel, sur lequel sont représentés plusieurs faits de l'Ancien Testament. Cette composition est l'ouvrage d'une suite d'artistes, qui, pleins du désir d'y ajouter toujours de nouvelles beautés, l'ont portée en effet, après assez peu d'années, à un point de perfection qui étonne.

Duccio.

Duccio est le premier qui ait travaillé à ce pavé, et la partie qu'il en a faite est composée de pierres, sur lesquelles les figures ont été exécutées au foret: maigre production du treizième siècle, qui pourtant ne manque pas de grâce. Parmi les artistes qui continuèrent cet ouvrage après Duccio on trouve un Urbano de Cortona et un Antoine Federighi, par qui furent dessinées et exécutées deux des Sybilles, dont plusieurs ont été aussi dessinées par des artistes médiocres. Toutefois l'art ne laissa pas de gagner à ces ouvrages, dont les figures étaient faites au foret, et les vides remplis de poix ou autre matière noire, qui fut comme le premier essai du clair-obscur.

Mathieu fils de Jean.

A ces premiers artistes succéda Mathieu fils de Jean, qui surpassa tous ses prédécesseurs: car ayant pris des marbres de diverses couleurs et les ayant rapportés ensemble, comme on le fesait des bois de marqueterie, il en fit un ouvrage qu'on peut appeler un clair-obscur de marbres. L'invention de ce procédé fournit à Beccafumi,

Beccafumi.

qui le perfectionna encore, le moyen d'historier une grande partie de ce pavé, dont il fit, dit Vasari, le plus beau et le plus magnifique qu'on eût jamais vu.

III. époque. Salimbeni relève l'art qui était dégénéré dans les calamités publiques.

La république de Sienne tirait du génie de ses habitans toute sa grandeur, car du reste elle était très-petite, et la tyrannie des Petrucci, les dissensions entre les nobles et le peuple, et la jalousie des puissances étrangères qui aspiraient à en faire la conquête, la mettaient souvent en état de guerre, et en fesaient un théâtre de scènes sanglantes. Côme I.er ayant dépouillé en 1555 les Siennois de leur ancienne liberté, les deux tiers des citoyens refusèrent de vivre sous les lois d'un ennemi qu'ils abhorraient, et allèrent s'établir ailleurs. Cependant, dès que la ville de Sienne commença à respirer de tant de calamités, elle s'affectionna à son nouveau gouvernement, et le vide laissé par les artistes qui s'étaient émigrés ne tarda pas à être rempli. Rustici, et Riccio encore plus habile que lui, y étaient restés: on y comptait encore Tozzo et Bigio, que Lancillotti met au rang des peintres les plus fameux, dont quelqu'un put enseigner les principes de l'art à Archange Salimbeni, que Baldinucci dit avoir été disciple de Frédéric Zuccari. Le style de Salimbeni annonce néanmoins des maximes tout opposées à celles de Zuccari; et qulques recherches qu'on ait faites, il n'a pas été possible de trouver de lui une seule peinture qui pût le faire soupçonner d'être de cette école. Il donne plus à la précision qu'au moelleux du dessin, et va même jusqu'à montrer de la prédilection pour la manière du Pérousin, comme on le voit par un crucifix entre six SS, qui se trouve dans l'église paroissale de Lusignano. Il reste de lui à Sienne d'autres tableaux où il a employé un style tout-à-fait moderne, soigné et ennemi des défauts qu'on reproche souvent à Salimbeni, qui était alors un des coryphées du maniérisme. Du nombre de ses écoliers furent Pierre Sorri, Alexandre Casolari, qui eut parmi ses élèves et ses aides, Hilaire Casolari, Vincent Rustici et autres. On cite pour le troisième de l'école de Salimbeni le chevalier Ventura son fils, qui conserva toujours quelque chose de gai et de gracieux dans les teintes et dans les visages, et quelquefois même l'étude du dessin et du clair-obscur. Il eut occasion de travailler avec Vanni plus jeune que lui de huit ans, et ne laissa pas de gagner à cette sorte de concurrence. Le chevalier François Vanni est, de l'avis de bien des personnes, le meilleur pinceau de cette école, et il a été compté en Italie pour un des restaurateurs de la peinture au seizième siècle. Il s'attacha au style gracieux et fleuri de Barocci, et y réussit parfaitement, comme l'atteste son beau tableau exécuté sur une ardoise

Ange Salimbeni

François Vanni.

et représentant la chute de Simon le Magicien, lequel se voit dans l'église de S.t Pierre de Rome. De son école sont sortis ses deux fils Michel-Ange et Raphael, Bernard Mei, Francois Rustici, Rutilio Manetti et autres.

Elèves d'écoles diverses. On trouve encore quelques autres peintres de cette école hors de leur pays, dans le nombre desquels nous citerons Antiveduto Grammatica, Dominique Perugino et particulièrement le chevalier Joseph Nasini, écolier de Cyr Ferri, qui fit revivre la peinture Siennoise vers l'an 1700. Ses ouvrages laissent cependant à souhaiter plus de régularité dans la composition, plus de correction dans le dessin et plus de choix dans le coloris. Il se fit quelques élèves, parmi lesquels se distingua son fils Apollonio qui lui fut inférieur dans l'art, mais dont pourtant il se fit aider dans ses plus grands ouvrages, et qui du reste ne laissa pas de tenir une place honorable parmi ses contemporains. Nous terminerons ici ces observations sur l'école Siennoise, qui, si elle ne compte pas des peintres du premier ordre, en a néanmoins un grand nombre de bons, et fort peu de mauvais ou même de médiocres.

Ecole Romaine.

I. époque. Nous ne circonscrirons point dans les limites de l'état ecclésiastique les domaines de l'école romaine, nous réservant de parler des peintres de Bologne et de Ferrare séparément. Nous ne considérerons ici que la capitale et les provinces qui en sont les plus voisines, telles que le Latium, le pays des Sabins, le patrimoine de S.t Pierre, l'Umbrie, le Picenum et l'état d'Urbin, dont les peintres pour la plupart ont étudié à Rome ou au moins sous des maîtres venus de cette ville. Ceux qui ont parcouru cette étendue de pays y auront sans doute observé que, malgré le soin qu'on a pris de substituer de nouvelles images aux anciennes, qui y sont très-communes, on y en rencontre encore de grecques et de latines qui prouvent, les premières que des Grecs ont habité ces contrées, et les secondes qu'ils y ont eu pour émules dans les arts des gens du pays même. *XIII. siècle.* On attribue à l'un de ces derniers qui, dit-on, s'appelait Luc, le tableau de la Vierge qu'on voit à Sainte Marie Majeure, ainsi que plusieurs autres peintures qui se trouvent dans l'état et au dehors, et qu'on croit être de S.t Luc l'Evangeliste. Cette vieille

croyance a été combattue par Manni, par Piacenza, par Crespi et autres, et elle n'a plus de partisans maintenant que dans la classe du peuple. Lami produit une légende du XIV.e siècle sur la Madone da l'*Impruneta*, où il est dit qu'elle est l'ouvrage d'un certain Luc, florentin, que ses vertus avaient fait surnommer le Saint. L'opinion où l'on est qu'il fit cette Madone, a fait supposer qu'il était aussi l'auteur des autres images de ce genre qu'on voit à Bologne, à Rome et dans d'autres parties de l'Italie, et qu'on dit par équivoque être de S.t Luc. Il existe à Assise de plus grands ouvrages d'artistes grecs et italiens du XIII.e siècle. On voit à Subiaco une peinture de l'an 1219 repsésentant la dédicace d'une église, et sur laquelle est écrit *Conxiolus pinxit*. Il y avait dans ce siècle à Pérouse un assez grand nombre de peintres, pour en former une espèce d'académie, comme on le voit par les *Lettere Perugine*; et tous ces artistes devaient être en grande partie des peintres en miniature. Vasari nous apprend qu'Oderigi de Gubbio, ville près de Pérouse, fut *un homme habile et intimément lié d'amitié avec Giotto à Rome*; et Dante l'appelle dans son second chant *onor d'Agobbio* et de la miniature. On a lieu de croire qu'il fit quelques élèves dans sa patrie: car on trouve que peu de tems après lui, c'est-à-dire en 1311, Cecco et Puccio de Gabbio étaient salariés comme peintres dans la cathédrale d'Orvieto. Le premier qui s'offre à nous dans le siècle de Giotto est Pierre Cavallini, qui eut ce dernier pour maître à Rome en peinture et en mosaïque: arts dans lesquels il montra non moins d'intelligence que de précision; il a laissé à Assise une peinture à fresque représentant la crucifixion, qui est le plus remarquable de ses ouvrages. Vasari ne lui a connu d'autre élève que Jean de *Pistoja*; mais ayant vécu à Rome près de 85 ans, il ne dut pas peu contribuer aux progrès de l'art dans cette capitale et dans les autres villes inférieures de cette partie de l'Italie, comme on a lieu de le présumer de quelques peintures qu'on y trouve du siècle où il vivait, ou au moins de relations de peintres nationaux de la même époque, tels qu'André de Velletri, Ugolino d'Orvieto, Allegretto Nucci de Fabriano et autres.

Conciolo.

Oderigi de Gubbio.

XIV. siècle. Pierre Cavallini etc.

Le siècle suivant nous offre plus de lumières: car les Papes étant retournés d'Avignon à Rome, ils employèrent les peintres les plus accrédités à la décoration de leur palais et des Basiliques. Aucun de ceux d'entre eux qui avaient quelque renom n'était de la ville de Rome. Gentile de Fabriano, Pierre *della Fran-*

XV. siècle. Gentile de Fabriano.

cesca, Bonfigli, Vannucci et Melozzo qui, le premier, perfectionna la méthode du bas en haut, étaient tous de l'état Romain; et Pisanello, Masaccio, le Bienheureux Angelico, Botticelli et ses collègues étaient étrangers. Gentile de Fabriano fut un des premiers peintres de son tems; et Michel-Ange disait de lui, qu'il avait un style analogue à son nom. Facio qui a écrit son éloge, et qui avait vu ses ouvrages les plus soignés, le vante comme un peintre universel, et qui savait représenter tous les objets au naturel. Pierre *della Francesca di Borgo S. Sepolcro* fut un des peintres nés pour faire époque dans l'histoire. Vasari dit que ses peintures sont à peu-près de l'an 1458. Outre l'application qu'il fit, selon quelques-uns, de principes scientifiques à la perspective avant aucun autre artiste Italien, il a encore rendu de grands services à la peinture par ses exemples dans l'imitation des effets de la lumière, dans la juste indication des muscles sur les nus, dans la préparation des modèles de terre pour les figures, et dans l'étude des plis. Benoit Bonfigli, qui était le meilleur artiste qu'eût Perugia de son tems, se distingua particulièrement. Mais c'était toujours Florence qui était la grande Académie et l'Athénes de l'Italie, et ce fut de la Toscane que Sixte IV fit venir la plupart des peintres qui décorèrent sa chapelle, à laquelle travailla aussi le Pérousin, qui était né son sujet, mais dont le talent s'était perfectionné à Florence. Nous voici à l'époque, où les productions de l'école romaine atteignent vraiment le point de leur maturité. Nous allons donner quelques notions succinctes sur ce dernier artiste et sur ses élèves, nous réservant de parler à l'époque suivante du fameux Raphael, dont elle a pris le nom.

Pierre della Francesca etc.

Pierre, dit le Pérousin.

On croit que Pierre *Vannucci della Pieve*, comme il s'est nommé sur quelques tableaux, ou de Perugia, comme il a fait sur d'autres, étudia sous Pierre de Perugia ou Nicolas Alunno à Foligno, et qu'il s'avança beaucoup dans l'art à l'école de Bonfigli et de Pierre *della Francesca* à Perugia: il est vraisemblable qu'à Florence il se perfectionna dans le dessin, dans la plastique surtout, et dans le bon genre de la peinture sous la direction du fameux Verrocchio. Le style du Pérousin est un peu cru et sec, comme celui de tous les peintres de son tems; il est même quelquefois un peu mesquin dans l'habillement des figures qui semblent étranglées, tant leurs tuniques et leurs manteaux sont étroits et courts. Mais il rachète ce défaut par la grâce des têtes, surtout

dans les figures de jeunes gens et de femmes, où il a surpassé tous ses contemporains par la vérité des attitudes et par la beauté du coloris. On voit encore avec plaisir dans les tableaux et dans les fresques qui restent de lui à Pérouse et à Rome ces champs d'azur, qui font ressortir les figures avec tant d'éclat, ces paysages où la dégradation de la perspective est bien ménagée, et qu'au dire de Vasari *on n'avait pas encore trouvé moyen de faire à Florence*, ainsi que ces édifices, dont l'architecture et la position flattent également la vue.

Le Pérousin eut un grand nombre d'écoliers, qui tous ont été opiniâtrement attachés à la manière de leur maître, et qui ont fait une quantité de tableaux, que lui attribuent les connaisseurs vulgaires. Les plus renommés de ses élèves furent de l'état de l'église, et ne montrèrent pas autant d'attachement à son style que les étrangers. Bernard Pinturicchio, élève ou plutôt aide du Pérousin à Pérouse et à Rome, n'a pas reçu de Vasari le tribut d'éloges qu'il méritait. Il n'a pas, à la vérité, l'habileté de son maître dans le dessin, et il a conservé dans l'habillement de ses figures l'usage de l'or plus qu'il ne convenait à son siècle; mais il est magnifique dans les édifices, ses visages sont pleins de vivacité, et tous les objets qu'il introduit dans ses compositions sont représentés avec beaucoup de naturel. Dans quelques-unes de ses figures il s'est montré, pour la grâce, l'émule de Raphael, avec qui il travailla à Sienne et dont il fut l'ami intime; et il existe des ouvrages de lui à Rome, surtout dans le palais du Vatican, et à Araceli; mais c'est dans la cathédrale de Spello, et particulièrement dans la belle sacristie de Sienne, que se voient ses meilleures peintures. Elles se composent dans ce dernier endroit de dix sujets historiques, représentant les gestes les plus marquans de la vie de Pie II: au dehors il y en a une autre qui offre le tableau du sacre de Pie III, par qui ce travail a été ordonné. Vasari a accompagné la vie du Pinturicchio de celle de Jérôme Genga d'Urbin, d'abord écolier de Signorelli, puis du Pérousin, et dont on voit entr'autres ouvrages un beau tableau de la Résurrection du Christ dans l'église de Sainte Catherine de Sienne à Rome. Le Pérousin eut encore pour écoliers Jean, dit l'Espagnol ou le *Spagna*; André Louis d'Assise, émule de Raphael, quoique plus âgé que lui, et que son heureux naturel fit surnommer l'*Ingegno*; Dominique, fils de Paris Alfani, et plus que lui encore son fils Horace, un de ceux qui ont le plus approché de Raphael,

Bernard Pinturicchio.

Jérôme Genga.

Le Spagna.

Dominique, fils de Paris etc.

ainsi que plusieurs autres, dont Vasari et Lanzi n'ont pas oublié de faire mention. Nous observerons ici, que le Pérousin ayant été le peintre le plus renommé vers le commencement du XVI.e siècle, on a regardé sans fondement, comme étant de son école, plusieurs autres artistes qui apprirent la peinture vers la même époque, et particulièrement ceux qui conservèrent quelque chose de l'antique, tels que Palmerini d'Urbin, contemporain de Raphael, Pierre Giulianello et autres.

II. époque. Raphael et son école.

Nous voici arrivés à l'époque la plus heureuse, non pas seulement de l'école romaine, mais même de la peinture moderne. Raphael, qui en fait toute la gloire, naquit à Urbin en 1483, de Jean de Santi, ou, comme on l'a communément dit depuis, de Jean Sanzio, peintre médiocre, et sembla destiné par la nature et par la fortune à offrir au monde un exemple de ce que leurs efforts réunis pouvaient produire de grand et de sublime en peinture dans un seul homme. Envoyé d'abord à Pérouse pour y faire ses études sous le Pérousin, il ne tarda pas à se mettre en possession du style de son maître, qu'on voit qu'il avait dès lors résolu de surpasser. Ses premiers ouvrages à l'huile, faits à l'âge de 17 ans, pourraient presque se confondre avec les meilleurs de Vannucci; il l'éclipsa même, selon Vasari, dans son tableau du mariage de la Vierge exécuté pour l'église de St François dans la ville de Castello: tableau qu'on voit à présent dans le Musée de Milan, et dont M.r Longhi a donné il n'y a pas long-tems une excellente gravure. Les artistes qu'il vit depuis lors réclament leur part dans ses ouvrages subséquens; mais ses premiers essais ne sont dus qu'à lui seul, et sont le produit de son seul talent. Son naturel non moins aimable et gracieux que noble et élevé, le portait de lui-même au beau idéal, à la grâce et à l'expression, qui font la partie la plus philosophique et la plus difficile de la peinture. Ceux qui ont regardé le talent de Raphael comme le fruit de ses longues études, et non comme un avantage de son heureux naturel, n'ont point su jusqu'à quel point le ciel l'avait favorisé de ses dons. Il fit l'admiration de ses condisciples et de son maître même; et ce fut alors que Pinturicchio, qui avait fait à Rome de si belles peintures avant la naissance de Raphael, voulut en quelque sorte être son écolier dans le grand ouvrage qu'il fut chargé d'exécuter à Sienne. Conduit dans cette ville par son ami, Raphael fit les esquisses et les cartons de tous les sujets historiés, comme le dit Vasari dans la vie du premier.

Ses premiers ouvrages.

Mariage de la Vierge.

Les cartons pour la sacristie de la cathédrale de Sienne.

Après l'élection du Pape Enée Silvius Piccolomini, le 21 septembre 1503, sous le nom de Pie II, Pinturicchio fut chargé de peindre l'histoire de son sacre au dehors de la bibliothèque, du côté de la Basilique, et Bottari observe qu'on voit dans plusieurs des têtes de cette *façade, non seulement le dessin, mais encore la couleur de Raphael.* Il parait, d'après ce qui vient d'être dit, que Raphael continua ce travail jusqu'au dernier sujet, qui fut fini l'année suivante c'est-à-dire en 1504, où il passa à Florence. Soit effet des exemples de Léonard, de Michel-Ange ou d'autres peintres plus anciens, Raphael, après avoir vu cette ville, mit plus de moelleux dans son coloris, et plus d'art dans ses groupes et dans ses racourcis. C'est à cette époque qu'appartiennent les ouvrages qu'on dit du second style de Raphael, chose sur laquelle il est néanmoins dangereux de décider.

Raphael à Florence.

Bramante, son parent, lui procura à Rome un sort bien plus avantageux, en le proposant à Jules II pour les peintures du Vatican. Raphael se rendit donc dans cette capitale, et il s'y trouvait en pied dès l'an 1508, c'est-à-dire dans une circonstance propre à le faire considérer comme le premier peintre qu'il y eût au monde. A peine arrivé on lui donna à peindre une chambre, qui fut celle dite alors de la Signature, et qui prit ensuite de la Théologie, de la Philosophie, de la Poèsie et de la Jurisprudence qui y étaient peintes, la dénomination de salle des Sciences, dont chacune a sur la façade voisine une grande histoire allusive à son caractère. Il commença par la Théologie, et composa le beau tableau, auquel on a donné le nom de la *Messe* ou du *Sacrement.* On remarque dans cette peinture des traces de l'antique, et l'artiste y a fait usage de l'or: il y a dans la composition de la symétrie et moins de liberté que dans les autres peintures; et, comparaison faite avec celles-ci, on y trouve plus de détails. Néanmoins, quand on en considère toutes les parties, on la trouve d'une exécution soignée et admirable. Cet ouvrage a dû être fait vers l'an 1508. Dans les suivans, et dès l'an 1509, il ne faut plus faire mention d'ancien style: Raphael en a trouvé un plus grand, et désormais il ne fait plus que le perfectionner. La philosophie représentée presque vis-à-vis l'ouvrage précédent forma le sujet de la belle peinture connue sous le nom d'*école d'Athènes.* La troisième où est figurée la Jurisprudence est divisée en deux parties. On voit à gauche de la fenêtre Justinien tenant le code civil, que Trébonien reçoit de ses mains, et à droite

Raphael à Rome.

Peintures du Vatican du tems de Jules II.

Grégoire IX qui remet le code des décrétales à un avocat du consistoire. La dernière de ces peintures, ayant pour sujet la Poésie, représente un Parnasse, où les poètes grecs, latins et toscans sont retirés avec Apollon et les Muses. Raphael finit de peindre cette première chambre en 1521, et dans le courant de l'année suivante il peignit dans la seconde l'histoire d'Héliodore flagellé dans le temple: ouvrage qui est un des plus renommés en ce genre qu'on voie dans ce palais. Au moyen de ces peintures, *l'art reçut de Raphael*, dit Mengs, *tous les perfectionnemens dont il était susceptible depuis Michel-Ange*. Cet artiste joignit à tout cela le portrait de Jules II, qu'il représenta porté dans une chaise par ses palefreniers, comme s'il venait voir les travaux. Le sujet du miracle de Bolsena fut également traité du vivant de ce Pape. Toutes les autres peintures de ce palais ont été faites du tems de Léon X. La peinture représentant S.t Pierre tiré de prison par un Ange, est un chef-d'œuvre pour l'intelligence des lumières. L'histoire de S.t Léon le grand défendant à Attila de passer outre avec son armée; la bataille contre les Sarrasins au port d'Ostie dans la chambre voisine, et la victoire remportée par S.t Léon IV méritent à Raphael la couronne de poète épique, tant il a bien su y décrire avec son pinceau l'appareil militaire des hommes et des chevaux, les armes des différentes troupes, la fureur de la mêlée, la honte et les angoisses de la captivité. Près de là on voit l'incendie de Borgo miraculeusement éteint par S.t Léon: peinture à la vue de laquelle le cœur est à la fois glacé d'effroi et attendri de pitié. Les dernières histoires ont pour sujets Léon III, le couronnement de Charlemagne par ce pontife, et le même Pape jurant sur les évangiles d'être innocent des torts qui lui étaient imputés. Les six histoires concernant Léon élu Pape en 1513 furent achevées en 1517. Pendant les neuf ans que Raphael employa à la décoration de ces trois chambres et des trois suivantes, ce grand peintre ne laissa pas de travailler encore à d'autres embellissemens dans le palais papal. Il exécuta de même les ouvrages de la nouvelle galerie de ce palais d'après les dessins de Bramante, qu'il conserva dans certaines parties et perfectionna dans d'autres. *Il fit lui-même les dessins des histoires et des stucs qui y furent peints*, *ainsi que ceux des compartimens*, *et donna la direction du travail des stucs et des grotesques à Jean d'Udine*, *et celle des figures à Jules Romain*. *On ne pouvait faire ni imaginer*, ajoute Vasari, *rien de plus beau que*

Peintures du tems de Léon X.

ces ouvrages. Ce qui en reste de mieux aujourd'hui sont les treize petites coupoles, dans chacune desquelles sont représentées quatre histoires des livres sacrés. L'une d'elles, la création du monde, fut exécutée par Raphael lui-même pour servir de modèle aux autres qui furent peintes par ses écoliers, et qu'il retoucha ensuite selon sa coutume, pour les rendre toutes uniformes. Ces peintures tirent leur plus grand mérite des talens d'invention, d'expression et de dessin qu'y a déployés le génie sublime de leur auteur. Taia a donné une belle description de cet ouvrage, qui fait le plus grand honneur à Raphael, auquel les arts sont redevables des cinquante-deux histoires qui le composent, et de tous ces embellissemens. Le génie de cet artiste incomparable s'étendit également sur tout ce qui tenait à la décoration du Vatican, et un de ces ouvrages les plus mémorables en ce genre furent les draperies pour la chapelle papale, dont il fit et coloria les cartons.

Autres peintures de Raphael.

Malgré cette multiplicité d'occupations, Raphael ne laissa pas de se rendre aux desirs que lui témoignaient diverses personnes d'avoir quelques essais de son sublime talent. Il peignit de sa propre main la belle fable de Galatée dans la loge d'Augustin Ghigi, et y ajouta depuis les noces de Psiché, dans lesquelles il se fit aider par ses écoliers. Il fit encore plusieurs tableaux, presque tous avec divers SS, tels que les Comtesses à Foligno; la Sainte Cécile pour S.t Jean *in Monte* à Bologna; la visite de Jésus au Calvaire, dite la *peinture du spasme*, pour Palerme; le S.t Michel pour le Roi de France, et beaucoup de Saintes Familles et autres tableaux de dévotion. Quoique ce grand artiste eût pour ainsi dire pris l'habitude de faire des merveilles, son tableau de la Transfiguration est un chef-d'œuvre, *qui renferme*, dit Mengs, *beaucoup plus de beautés que tous ses autres ouvrages précédens. L'expression y a plus de noblesse et plus de délicatesse; le clair-obscur en vaut mieux; la dégradation des couleurs y est mieux entendue: la touche y est plus fine et plus admirable; il y a plus de variété dans les draperies, plus de beauté dans les têtes, plus de noblesse dans le style.* Le visage du Sauveur, où il réunit tout ce qu'il put imaginer de plus beau et de plus majestueux, fut le plus grand effort de l'art et son dernier ouvrage. Depuis lors il ne toucha plus le pinceau. Atteint d'une maladie violente il mourut en 1520 agé de 37 ans. Avant que son corps fût transporté à l'église de la Rotonde, la Transfiguration fut exposée à côté de son cadavre dans la salle

Tableau de la Transfiguration.

Mort de Raphael.

où il travaillait habituellement. Il n'y eut point d'artiste à qui ce spectacle touchant n'arrachât des larmes, et avec d'autant plus de raison, que ce grand maître s'était toujours conduit de manière à se gagner l'affection de tous ses confrères.

C'est une opinion généralement établie que Raphael est le prince de la peinture, non pour avoir surpassé tous les autres peintres dans chacune des parties de cet art, mais pour les avoir possédées toutes à un dégré plus éminent qu'on ne l'a jamais vu dans aucun autre. Ceux qui seraient curieux d'avoir des notions plus étendues sur le talent de Raphael en fait de style, de dessin, d'expression, de grâce, de coloris, de perspective, d'invention et de composition, pourront consulter la *Storia pittorica* de Lanzi, où se trouvent rapportées les opinions de divers écrivains sur ce point, et particulièrement celle de Mengs, qui a analisé dans ses ouvrages le style de ce divin artiste.

Telle a été la brillante origine de l'école que nous appelons Romaine, plus à cause de la ville que du peuple où elle s'est formée. La population de Rome étant un composé d'individus de différentes nations, parmi lesquels les descendans de Romulus sont les moins nombreux, l'école de peinture établie dans la même ville sous le nom d'Académie de S.t Luc, a par conséquent toujours été peuplée d'étrangers, qui y sont admis comme s'ils étaient Romains. Nous allons montrer maintenant quels ont été les commencemens de cette école, et en suivre la continuation jusqu'à la nouvelle époque.

Siècle de Raphael.

Raphael tint toujours avec lui un grand nombre d'artistes comme aides et comme élèves, et nous apprenons de Vasari qu'il n'allait jamais à la cour sans y être accompagné de cinquante peintres, tous habiles, qui s'empressaient de lui former ce cortège d'honneur. Il les employait tous chacun selon son talent; plusieurs retournèrent dans leur pays après avoir atteint le but de leurs études, d'autres restèrent avec lui, et continuèrent à demeurer à Rome après sa mort. Le premier de tous ces élèves fut Jules Romain, qui, avec Jean François Penni, fut délégué par disposition testamentaire de Raphael, pour achever les ouvrages dont ce peintre s'était chargé. Ces deux artistes s'associèrent *Perin del Vaga*, qui, pour rendre encore plus stable cette association, épousa une sœur de Penni. Il importe que nous disions ici quelque chose en particulier des principaux élèves de Raphael.

Jules Romain, dont le nom de famille était Pippi, est, comme nous venons de l'observer, le plus renommé de tous les élèves de Raphael, et son style tient plus de la force que de la délicatesse de celui de son maître. Grand dans le dessin, il y fut réelement l'émule de Michel-Ange. Raphael avait commencé à peindre le grand salon du Vatican, et il y avait même déjà fait quelques figures, outre les esquisses de toutes les autres peintures dont il devait être décoré. Ces peintures devaient, dit-on, comprendre quatre sujets, savoir; l'apparition de la croix, ou l'allocution de Constantin; la bataille où cet empereur triompha sur Mézence qui se noya dans sa fuite; son baptême par S.t Sylvestre, et la donation qu'il fit de Rome à ce pontife. Les deux premiers sujets furent traités par Jules, et les deux seconds par Penni. Les tableaux de chambre du premier sont rares et quelquefois lascifs. Il a laissé à Mantoue des peintures célèbres, et une école qui le reconnait pour son fondateur. Penni était florentin, il fut surnommé *il Fattore*, pour avoir été garçon d'atelier de Raphael, et se rendit recommandable dans la suite par son habileté à exécuter les dessins de son maître. Orlandi fait sortir de l'école de Raphael un autre Penni nommé Luc, frère du premier, lequel se réunit à Perino *del Vaga*, et travailla avec lui à Lucques et dans plusieurs autres lieux de l'Italie. Ce Perino *del Vaga*, dont le vrai nom est Pierino Buonaccorsi, fut aussi employé dans les ouvrages du Vatican. Vasari semble le regarder comme le premier dessinateur de l'école florentine après Michel-Ange, et comme le plus habile de tous les aides de Raphael. Jean d'Udine fut également employé par ce peintre dans les grotesques et dans les stucs du palais Vatican. Polidore de Caravaggio, d'abord simple manœuvre dans les mêmes ouvrages, et depuis peintre très-renommé, se distingua dans l'imitation des bas-reliefs des anciens. On doit encore citer avec honneur parmi les écoliers de Raphael, Maturino de Florence; Pellegrino de Modène; Barthelemi Ramenghi, appelé aussi Bagnacavallo; Vincent de S.t Gimignano; Schizzone; Raphael del Colle; Timothée et Pierre *della Vite*; Garofolo ou Benvenuto Tisi de Ferrare, qui prit beaucoup du dessin, de la manière, de l'expression et du coloris de Raphael; Gaudence Ferrari, qui devint chef d'une école à Milan; Pistoja, Vincent Pagani, Marc Antoine Raimondi, et Pierre Campana, flamand.

Jules Romain.

Le Fattore.

Perino del Vaga, Jean d'Udine, Polidore de Caravaggio etc.

Jules Romain alla s'établir à Mantoue, et Penni passa à Naples: bientôt après, Vaga, Caravaggio, Jean d'Udine, Peruzzi et autres

III. époque. Après le sac de Rome la peinture va toujours dégénérant et devient maniérée.

quittèrent également Rome en 1527 à la suite du fameux sac de cette ville, non sans avoir souffert des violences de la soldatesque. Ainsi finit cette école célèbre; et si quelqu'un de ses élèves retourna depuis dans cette capitale, la belle époque que nous venons de décrire n'en fut pas moins éclipsée pour toujours. Cette époque ne se prolonge donc point au de là du sac dont nous venons de parler: terme depuis lequel Rome n'a cessé de dégénérer en peinture, et a fini par n'avoir plus que des maniéristes.

Peinture sous Paul III.

On peut juger de ce qu'était alors la peinture d'après les ouvrages qui nous en restent, et dont les plus fameux sont les peintures du grand salon, qui furent commencées sous Paul III et à peine finies en 1573, c'est-à-dire au bout de 30 ans. Perino *del Vaga* fut appelé à Rome pour prendre la direction de ces travaux, et cet artiste aurait pu y faire revivre la peinture, si ses sentimens eussent répondu à la grandeur de son talent. Mais il n'avait point la magnanimité de son maître. Il enseignait avec défiance, travaillait par intérêt, et se chargeait de toutes sortes d'ouvrages qu'il fesait ensuite exécuter par ses écoliers, au dépens même de son honneur. Il fesait ensorte d'attirer près de lui les meilleurs artistes pour les tenir dans sa dépendance, et pour qu'ils ne lui enlevassent point l'ouvrage et le gain. Vaga commença ce salon dont il traça les compartimens; il en décora le plafond, exécuta tous les ornemens en stuc, l'orna de grandes figures, et montra partout le talent d'un grand maître. Il se mit ensuite à faire les dessins des sujets historiés, et mourut en 1547 avant de les avoir finis. Il fut remplacé dans ce travail, à la recommandation de Michel-Ange, par Daniel de Volterra, qui imagina d'y représenter les donations, au moyen desquelles l'église avait recouvré ou étendu sa domination temporelle: ce qui fit donner à cette pièce le nom de salon des *Regi*. Daniel y commença quelques figures; mais son travail ayant déplu après la mort du Pape en 1549, il ne fut point continué, et bien moins encore sous Paul IV, du tems duquel la peinture était si peu en honneur, qu'on n'hésita point de démolir les murs d'une salle du Vatican sur lesquels Raphael avait peint les Apôtres. Pie IV ayant fait reprendre la continuation de ces travaux en 1561 à la sollicitation de Vasari, il voulait charger Salviati seul de leur exécution; mais enfin il permit, aux instances de Michel-Ange, que la moitié en fût faite par Salviati, et l'autre par Ricciarelli. Pierre Ligorio, napolitain, bon architecte et peintre à fresque de quelque mérite, était alors en grande

Salon des Regi.

Pierre Ligorio Napolitain.

estime auprès du Pape. Voyant que le Pontife n'était pas disposé à attendre long-tems, il lui proposa de faire choix en outre de quelques jeunes artistes, et de partager le travail entr'eux. Vasari ajoute que Salviati en ayant été offensé partit de Rome, où étant retourné dans la suite il mourut sans avoir fini son histoire, et que Ricciarelli, toujours lent, ne toucha plus à la sienne, et mourut de même peu de tems après. L'exécution de ces ouvrages fut confiée autant que cela se put à des neveux de Raphael. Livio Agresti de Forli, Jérôme Siciolante *da Sermoneta*, digne d'être comparé aux élèves de Raphael pour l'heureuse imitation de son style, Marc de Pino, Siennois, quoique instruits par d'autres maîtres, avaient tous travaillé avec Pierino *del Vaga*, et d'après ses cartons. Thadée Zuccaro, qui s'était exercé sous Giacomone de Faenza, avait appris son art de lui et des bons artistes Italiens, qu'il copia avec un zèle infatigable et autant qu'il lui était nécessaire pour se distinguer, et il se forma un style, non tout-à-fait choisi ni assez étudié, mais facile et agréable pour quiconque ne cherche point le sublime. Il avait rendu habile dans son art Frédéric son frère cadet, qui lui ressemblait pour le goût, mais qui ne l'a pas égalé dans le dessin; il était plus maniéré que Thadée, plus fantasque dans son genre d'ornement, plus abondant dans sa composition. Ces deux frères furent chargés de l'exécution des sujets historiés, et on leur donna pour aides Samachini, Fiorini, Bolognais, et Joseph Porta *della Garfagnana* appelé aussi Joseph Salviati. Ce dernier avait été élève de François Salviati, dont il apprit les règles fondamentales du dessin: du reste il était partisan de l'école de Venise où il avait vécu. Vasari préféra dans ce concours Thadée Zuccaro à tous les autres; mais la cour fut si satisfaite de Porta, qu'il fut sur le point d'effacer toutes les autres peintures, pour que tout le salon fût peint par lui seul. Il représenta Alexandre III donnant sa bénédiction à Frédéric Barberousse sur la place de S.t Marc à Venise, et put faire pompe d'architecture et d'ornemens à la manière vénitienne. Toutefois quand on voit ce travail, et quand on le compare aux autres ouvrages, on y trouve une sorte de conformité de goût, qui caractérise l'époque où l'on a eu à désirer plus de force dans le coloris et dans les teintes obscures. A mesure qu'on s'éloigne de l'époque de Raphael, la peinture semble vieillir, et ne montre plus sous les traits de son existence la plus brillante, qu'un corps languissant et sans vigueur.

Agreti, Sermoneta, Marc de Sienne.

Les Zuccari.

Joseph Porta della Garfagnana *etc.*

Les ouvrages qui manquaient encore après la mort de Pie IV furent faits sous son successeur par Vasari et par son école, et le peu qui restait encore à faire fut exécuté sous Grégoire XIII, qui fut élu Pape en 1572 (1).

La peinture se détériore encore davantage sous Sixte-Quint etc.

C'est ici que commence vraiment une époque moins heureuse pour la peinture, qui se détériore encore davantage du tems de Sixte-Quint successeur de Grégoire. Ces deux Papes firent élever ou décorer tant d'édifices publics à Rome, qu'il est presqu'impossible d'y faire un pas, sans trouver quelqu'armoirie pontificale avec un dragon ou un lion. Baglione a donné une description exacte de ces ouvrages, ainsi que les vies des artistes de cette époque et de la suivante. Il est naturel aux vieillards de se contenter de la médiocrité dans les ouvrages qu'ils commandent, dans la crainte de ne pas en jouir s'ils aspiraient à la perfection; aussi les faiseurs habiles de ce tems-là étaient-ils particulièrement estimés et recherchés. Depuis lors on ne peignit guères plus soigneusement jusqu'à Clément VIII, lorsqu'on dut hâter l'exécution de plusieurs ouvrages, pour les finir avant le commencement de l'an 1600. Sous le pontificat de ces papes, il vint de toutes les parties de l'Italie, et même de de là les monts à Rome, une foule de peintres, qui, entraînés par la manie générale de se montrer diligens, y devenaient encore plus mauvais. De cette manière la peinture, surtout à fresque, devint une routine ou une espèce de mécanisme, et une imitation, non du naturel auquel on ne regardait pas, mais des idées bizarres que se formaient les artistes. Le coloris ne valait pas mieux que le dessin. Jamais

(1) La fondation de l'académie de S.t Luc eut lieu sous le pontificat de Grégoire XIII, qui en signa le bref. Après la démolition de l'ancienne église de S.t Luc, qui était sur le mont *Esquilino*, et peut-être le siège de la congrégation des peintres, on leur accorda l'église de S.t Martin au pied du capitole. Mais il ne paraît pas que ce bref ait eu son entier effet jusqu'au retour de Frédéric Zuccaro à Rome: car nous apprenons de cet artiste, que ce fut lui qui le mit à exécution: ce qui dut être en 1595, si l'an 1695 fut vraiment le centième de la fondation de l'académie, dont les peintres de S.t Luc célébrèrent alors l'anniversaire. Mais la véritable époque de son institution se compte, selon quelques-uns, du mois de novembre 1593. Frédéric Zuccaro fut, dit-on, proclamé, à la satisfaction universelle, le chef de cette compagnie, où il eut d'abord pour successeur Lauretti, et après lui cette série d'artistes distingués, qui se sont suivis jusqu'à nos jours.

on ne fit un plus grand abus des couleurs entières, jamais le clair-obscur ne fut plus languissant, jamais on ne fit si peu de cas de l'ensemble. Ce sont ces maniéristes qui ont peuplé de figures les temples, les cloîtres et les salons de Rome. Ce n'est pas à dire pourtant que cette époque ne mérite que nos dédains : car on y trouve encore de bons artistes, qui étaient comme de précieux restes de l'âge précédent.

IV. époque. Barocci et autres rappellent le bon goût dans l'école romaine.

Les ouvrages exécutés sous les pontificats de Grégoire et de Sixte, et plusieurs de ceux faits sous Clément VIII, tout en altérant le goût du beau dans l'école romaine, disposaient cette école à le recouvrer. La passion généralement répandue dans Rome pour la peinture rappelait peu à peu dans cette ville, comme sur son principal théâtre, les meilleurs peintres. Barocci d'Urbin fut le premier de l'école à revenir des erreurs du tems. Il avait formé son style sur celui du Coreggio, qui était le plus propre à réformer les vices qui s'étaient introduits dans toutes les parties de l'art, et surtout dans le coloris et dans le clair-obscur. Il serait à souhaiter qu'il fût resté à Rome, et qu'il eût eu la direction de ces ouvrages, dont furent chargés Nebbia, Ricci et Circignani. Il y resta néanmoins pendant quelque tems, et aida les Zuccari dans les appartemens de Pie IV; mais il fut obligé de partir pour fuir les effets de la jalousie de quelques perfides amis qui lui donnèrent le poison, et ruinèrent sa santé au point qu'il ne put plus se livrer depuis lors à la peinture que de tems à autre, et par courts intervalles. Il s'arrêta long-tems à Pérugia et plus encore à Urbin, et il envoyait de là ses tableaux à Rome et ailleurs. Les écoles de la Toscane en tirèrent aussi un grand avantage à la faveur de Cigoli, de Passignano et de Vanni, et nous ne sommes pas éloignés de croire que Roncelli et Baglione en firent aussi leur profit, comme semblent l'attester quelques-uns des ouvrages qu'ils ont laissés en divers lieux.

Quoiqu'il en soit, ces cinq artistes se firent renommer après les commencemens du XVII.e siècle, comme ne se conformant plus au goût général. Dès le pontificat de Clément VIII, on avait conçu l'idée de représenter plusieurs actions de la vie de S.t Pierre dans la Basilique de ce nom, et d'employer à cet ouvrage les meilleurs artistes: ces peintures furent continuées pendant long-tems, mais comme elles ne résistaient point à l'humidité du lieu, on prit dans la suite le parti de les exécuter en mosaïque. On donna à chacun des cinq peintres dont il s'agit une histoire à traiter: on leur en

adjoignit un autre qui fut Bernard Castelli, un des premiers sujets de l'école Génoise, et le moins applaudi. La générosité avec laquelle ils furent payés, et l'honneur accordé en outre aux cinq premiers de porter l'habit de chevalier, apprirent aux jeunes artistes que le règne des maniéristes était sur son déclin. Caravaggio leur porta encore une rude atteinte par son style plein de naturel, et nous apprenons de Baglione que les applaudissemens donnés à ce jeune artiste excitèrent la jalousie de Frédéric Zuccaro qui était déjà vieux, et le mirent en rivalité avec Césari sous lequel il avait travaillé. Mais ce fut des Caracci et de leur école, que les maniéristes reçurent le plus grand échec. Annibal étant venu à Rome peu de tems avant l'an 1600, le cardinal Farnèse l'engagea à peindre sa galerie : ouvrage auquel ce peintre employa près de huit ans, et auquel, chose à peine croyable, il ne gagna que cinq cents écus. Il travailla en outre dans plusieurs églises. Il eut avec lui Louis son cousin pendant peu de tems, et Augustin son frère qu'il garda davantage. Parmi les artistes attachés à son école on compte un Dominichino, un Guido, un Albano, un Lanfranco, qui y vinrent à diverses époques et déjà tout formés, non seulement pour y aider leurs maîtres, mais encore pour y travailler de leur propre chef.

Caravaggio.

Les Caracci et leur école.

Il y avait déja quelques années qu'on ne voyait plus à Rome que les deux extrêmes dans la peinture, le pur naturel de Caravaggio, et le pur idéal des Caracci. Annibal enseigna la manière d'imiter la nature en y alliant le beau idéal, et en rectifiant toujours ce dernier sur la nature. On lui reprocha dans le tems d'être froid et insipide, parce qu'il n'était pas furieux et déréglé, ou plutôt parce que beaucoup de mérite excite toujours beaucoup d'envie, mais l'envie ne peut point aveugler le public. La galerie Farnèse fut ouverte, et l'on y vit des ouvrages, qui, après ceux du Vatican et de la chapelle *Sistina*, pouvaient être mis au troisième rang. Alors on reconnut que, sous les pontificats précédens, l'or avait été prodigué au détriment de l'art, et que pour le relever deux choses seules étaient nécessaires, savoir choisir de bons artistes, et leur donner du tems. Enfin, par un bref de Paul V il fut ordonné, (un peu tard il est vrai, car Annibal n'existait plus alors), que les travaux seraient confiés aux *Bolognesi* (Bolognais): nom sous lequel on désignait les Caracci et leurs élèves, dont l'un, nommé Octavien Mascherini, était l'architecte de ce Pape. Ainsi fut introduit dans l'école romaine une nouvelle méthode, qui, si elle ne bannit pas tout-à-fait l'ancienne licence, la re-

Etat de la peinture sous Paul V.

prima au moins en grande partie. Le pontificat de Grégoire XV *Lodovisi*, fut de courte durée; mais en même tems, au dire même des nationaux, très-favorable aux Bolognais, parmi lesquels on comptait Guercino de Cento, quoiqu'il fût plus attaché au style du Caravaggio qu'à celui d'Annibal. Ce fut lui qui eut le plus de part dans les ouvrages de S.t Pierre, et dans ceux de la Villa Lodovisi. Le pontificat suivant, qui fut celui d'Urbain VIII, ne fut pas moins favorable aux poètes et aux peintres, et plus encore à ceux-ci qu'aux premiers: car, outre les *Caracceschi*, il vit fleurir encore le Poussin, Cortona et les meilleurs paysagistes qu'il y eût au monde. Le pape Urbain ne laissa pas, non plus que le cardinal son neveu et les autres personnages de cette famille, d'employer les bons peintres à S.t Pierre, dans son propre palais et dans la nouvelle église des Capucins, où les tableaux des autels furent donnés aux Lanfranco, aux Guido, aux Sacchi, aux Berrettini et autres artistes renommés. Alexandre VII, homme d'un goût exquis, et les Papes suivans imitèrent cet exemple. Ce fut sous le pontificat d'Alexandre que l'ex-Reine de Suède, Christine, vint s'établir à Rome: la passion de cette princesse pour les arts ne fut pas de peu de ressources pour un bon nombre d'artistes, dont, à dire vrai, les plus habiles appartenaient à l'école de Bologne: motif pour lequel il convient de remettre à en parler dans un autre lieu.

Sous Grégoire XV.

Sous Urbain VIII.

Etat de la peinture sous Alexandre VII.

Les calamités publiques, la légèreté de l'esprit humain toujours prêt à applaudir aux nouveautés, le crédit des artistes, le goût des Grands firent dégénérer la peinture à Rome vers la fin du XVII.e siècle. Le chevalier Bernini, grand architecte, mais pas aussi grand sculpteur, comme nous l'avons vu, fut, sous Urbain VIII, sous Innocent X, et même jusqu'en l'an 1680 où il mourut, l'arbitre absolu de tous les ouvrages qui se fesaient à Rome. Aussi affectionné à Cortona (1) qu'ennemi de Sacchi, toute sa bien-

(1) Elève de l'école d'Albani, André Sacchi fut le meilleur coloriste, et un des plus grands dessinateurs que vante l'école romaine après son chef. Il connaissait profondément la théorie de l'art, c'est pour cela qu'il était difficile et lent dans l'exécution. Sacchi n'est point ennemi du genre gracieux, mais il semble né pour le grand: ses visages sont graves, ses attitudes majestueuses, ses draperies faciles et de peu de plis, ses teintes sombres; et le ton général qu'il donne aux objets établit entr'eux une douce harmonie, et fait que l'œil se repose agréablement sur leur ensemble. Pierre de Cortone eut pour maîtres Comodi et Ciarpi. Il vint de la Toscane à Rome n'ayant encore que quatorze ans, et avec quelque

veillance était pour le premier; il pouvait d'ailleurs le favoriser avec d'autant plus de liberté, qu'il était aussi leste et aussi prompt, que Sacchi était lent et perplexe: défauts qui lui avaient même aliéné le cœur de ses protecteurs. Dans la suite Bernini ayant négligé Cortona pour Romanelli auquel il se mit à donner, comme à plusieurs autres, des instructions sur la peinture, il continua à influer sur cet art par son style, qui, malgré ses beautés, ne laisse pas d'être maniéré, surtout dans les plis des draperies. La voie ainsi rouverte au caprice, on commença à s'écarter des véritables règles, et à leur en substituer de fausses; et il ne se passa pas beaucoup d'années, qu'on vit des maximes pernicieuses prendre pied dans les ateliers des peintres, et surtout dans ceux des *Cortonesques*. Quelques-uns allèrent même jusqu'à blâmer l'imitation de Raphael, comme l'atteste Belori dans la vie de Maratta; et l'on en vit d'autres soutenir, que l'étude de la nature était une chose inutile, et qu'il valait mieux copier servilement les ouvrages des autres. Les effets de ces erreurs se manifestent dans les peintures de cette époque. Les visages, quoique de peintres différens, y ont, comme ceux de Cortona, de grands nez et de grosses lèvres, et on les croirait tous enfans d'une même famille, tant ils se ressemblent: défaut que Bottari dit être l'unique de Cortona, mais qui n'est point le seul des Cortonesques. Tout tendait à discréditer l'étude et à exalter la facilité au détriment du dessin, dont on tâchait de cacher les fautes par des dégradations de teintes amassées plutôt que distribuées sur les contours. Nous nous dispenserons de citer à ce sujet des exemples, s'agissant d'une époque qui n'est pas si éloignée de nous, et de choses dont peut aisément juger quiconque est exempt de préjugés. Revenons à ce qu'était la peinture à Rome il y a environ cent-vingt ans.

Etat de l'école vers l'an 1670.

Après la mort de Sacchi en 1661, de Bernini en 1670, et des meilleurs Cortonesques, les écoles les plus accréditées se rédui-

chose de plus que de simples dispositions; il devint dans cette ville habile architecte, et en peinture chef d'une école, dont la facilité et le goût font le caractère. Pour juger du degré de perfection où il a porté ce style dans ses fresques et dans ses ouvrages de grande dimension, il faut voir le salon Barberino à Rome, quoique ceux qu'il a exécutés dans le palais Pitti présentent quelque chose de plus gracieux, de plus élégant et de plus étudié dans les détails. Si l'on veut en outre juger de son mérite dans les tableaux d'autel, c'est dans sa conversion de S.t Paul aux Capucins à Rome qu'il faut chercher à s'en former une idée.

saient à deux, qui avaient pour chefs, savoir; celle de Cortona, Ciro (1), et celle de Sacchi, Maratta (2). La première étendait les idées, en favorisant la négligence; la seconde réprouvait la négligence en rétrécissant les idées. Elles prenaient chacune quelque chose de l'autre, mais ce n'était pas toujours ce qu'il y avait de mieux: l'affectation dans les contrastes plut à quelques-uns des *Maratesques*, et les plis de Maratta ne déplurent point aux partisans de Ciro. L'école des *Cortonesques* prévalut dans les fresques, et se propagea davantage; l'autre triompha dans la peinture à l'huile et fut moins répandue. Elles rivalisèrent l'une avec l'autre, ayant chacune son parti qui la soutint, et leurs artistes furent indistinctement employés par les Papes jusqu'à la mort de Ciro, c'est-à-dire jusqu'en 1689. Depuis cette époque, Maratta commença à donner

(1) Cirro Ferri, Romain, fut, de tous les éléves de Cortona, celui qui lui fut le plus attaché par sentiment et par esprit d'imitation, et il fut chargé de terminer à Florence et à Rome plusieurs ouvrages de son maître. Il existe plusieurs peintures sur lesquelles les connaisseurs mêmes sont embarrassés de décider, si elles sont de l'un plutôt que de l'autre. Cependant Cirro a généralement moins de grâce dans le dessin et un esprit moins étendu.

(2) Le chevalier Maratta naquit à Camurano prés d'Ancône, et eut dans son école la réputation d'être un des premiers peintres de l'Europe. Dans une de ses lettres *sur les commencemens, les progrès et la décadence des arts du dessin*, Mengs dit à la louange de Maratta, *qu'il soutenait la peinture à Rome, et l'empêchait d'y dépérir comme ailleurs!* Il s'était particuliérement appliqué dans sa jeunesse à dessiner les ouvrages de Raphael. Ses Madones respirent une amabilité à la fois pleine de modestie et de noblesse: ses anges sont gracieux, et ses Saints ont un beau caractére de tête et des attitudes où se peint la dévotion. Son style est d'une correction digne d'être proposée pour modéle. Aprés avoir adapté le vernis au dessin, il voyait le tout d'aprés le vrai; et non content de cela, il cherchait même, dans un âge avancé, à rectifier ses figures sur celles de Raphael, sans cependant perdre de vue le style des Caracci et de Guido. Mais son extrême correction le rend quelquefois minutieux, et il fait perdre d'autant plus à l'esprit qu'il donne plus à l'art. Ce qu'il y a de moins louable en lui ce sont les plis de ses draperies, dans lesquelles il a adopté, par un excés de zèle pour le naturel, une méthode qui triture les masses. Il a encore introduit dans l'harmonie générale, un certain opaque, qui est un des signes auxquels on reconnaît les ouvrages des *Maratesques*.

le ton en peinture; et, sous Clément XI, auquel il avait enseigné le dessin, ce fut lui qui eut la direction des nombreux travaux que ce Pape fit exécuter à Rome et à Urbin. Il eut d'habiles émules, dont le talent n'empêcha pas cependant qu'il ne se soutînt toujours au premier rang; et après lui, son école ne laissa pas de continuer à figurer jusqu'au pontificat de Benoît XV, et fit place enfin au style de Subleyras, de Batoni et de Mengs.

Pierre Subleyras de Gilles.

Pierre Subleyras de Gilles s'établit à Rome, et fut par cela seul d'un grand avantage à l'école romaine, en opposant aux vieux styles encore en vigueur dans cette école une manière tout-à-fait nouvelle. Dès l'an 1666, Louis XIV avait fondé à Rome une école de peinture sous le nom d'Académie de France. Subleyras y avait été élevé, et tout en se préservant du mauvais goût de son tems, il se fit un style vraiment original, d'un caractère aimable et soigné, d'une variété bien entendue dans les têtes et dans les attitudes, et de beaucoup de mérite dans la distribution du clair-obscur: motif pour lequel ses tableaux font dans leur ensemble un très-bel effet. Cet artiste voyait tout avec l'œil de la vérité; mais les figures et les costumes prenaient sous son pinceau un certain grandiose qui lui était naturel, et dans lequel aucun de ses disciples n'est parvenu à l'égaler. Le portrait qu'il fit de Benoît XIV lui valut la réputation de premier peintre de Rome. Peu de tems après il fut choisi pour peindre une histoire de S.t Basile, qui devait être exécutée en mosaïque dans l'église du Vatican. L'original qu'on en voit à l'église des Chartreux, est une chose surprenante. Son S.t Benoit chez les Olivétains de Perugia est peut-être son chef-d'œuvre, et a mérité qu'on en recherchât les copies dans les galeries les plus renomées, où il est même rare d'en trouver.

Le chevalier Raphael Mengs.

Le Chevalier Raphael Mengs, auquel nos peintres rapporteront peut-être le commencement d'une nouvelle époque plus heureuse pour la peinture, fut Saxon de nation, et amené encore enfant à Rome par son père, peintre sensé en miniature, et par conséquent dessinateur exact et précis. Il exerçait son fils, qu'il avait élevé dans ces principes, à dessiner les figures de Raphael. Obligé ainsi à marcher dans le sentier de la perfection, et doué de connaissances qui le rendaient capable de l'apprécier, il se trouva peu à peu en état de communiquer à Winckelmann des notions importantes pour l'*Histoire des beaux arts*, et de faire lui-même *sur la peinture* de profonds traités, qui ont été d'un grand avantage aux arts. Il fut peintre de la cour à Dresde,

passa ensuite à Madrid, et exécuta plusieurs ouvrages de peinture dans le palais du Roi. L'Apothéose de Trajan qu'il a représentée dans un des salons de ce palais, et le Tems emportant dans son vol le Plaisir, qui se voit dans un théâtre, sont les meilleures peintures qu'on ait de lui dans cette capitale. Il a laissé à Rome trois grands ouvrages, savoir; la peinture qui décore la voûte de S.t Eusèbe; son Parnasse de la villa Albani, ouvrage qui est bien supérieur au précédent; et ses peintures du cabinet des *papiri* dans le Vatican, où il a représenté les anges avec une grâce infinie, Moyse et et S.t Pierre avec un air de grandeur imposant, et où il a employé un charme de coloris, un ton de relief et une harmonie, qui font de ces peintures un des plus beaux ornemens du Musée Vatican. Mengs semble toujours vouloir se surpasser lui-même, et ses tableaux à chevalet nous en fourniraient des exemples non équivoques, s'ils n'étaient pas aussi rares en Italie. Il existe peu de ses ouvrages à Rome même où il a étudié, où il s'est établi et où il est mort. Nous laisserons à d'autres le soin de marquer des bornes à son mérite, et de montrer jusqu'à quel point on doit l'imiter.

Pompée Batoni de Lucques.

Quelle que soit la réputation que Mengs se soit acquise de nos jours, elle n'a point empêché que Pompée Batoni de Lucques ne se fît aussi renommer. Cet artiste étant allé de bonne heure à Rome fit son étude particulière des ouvrages de Raphael et de l'antique, et apprit ainsi le grand secret de représenter la nature sous des couleurs vraies et bien entendues. On doit encore considérer Batoni comme le restaurateur de l'école romaine: car ayant demeuré à Rome jusqu'à l'âge de soixante-dix-neuf ans, il y forma un grand nombre d'élèves. Le chevalier Boni, qui a écrit son éloge, le compare à Mengs en ces termes. « Celui-ci a été le peintre de la philosophie, celui-là de la nature: Batoni avait un goût naturel, qui le portait au beau sans s'en apercevoir; Mengs y arriva par la réflexion et par l'étude: Batoni eut en partage, comme Apelle, les dons des Grâces; Mengs rechercha, comme Protogène, les grands efforts de l'art: le premier fut peut-être plus peintre que philosophe, le second plus philosophe que peintre: peut-être que ce dernier fut plus sublime, et en même tems plus étudié dans l'art; Batoni fut moins profond, mais plus naturel etc. ». De toutes les peintures que Batoni a laissées à Rome, la meilleure, selon Mengs, était son S.t Celse qui orne le maître-autel de l'église de ce nom. On a de lui à la Chartreuse un autre tableau représentant la Chute

de Simon la Magicien, qui devait être exécuté en mosaïque pour le Vatican. Sans être homme de lettres, Batoni montra un esprit poétique dans le grandiose, et plus encore dans le genre gracieux : en voici un exemple. Ayant voulu peindre dans un tableau, qui est resté à ses héritiers, les soucis d'une jeune fille, il l'a représentée endormie d'un léger sommeil, et autour d'elle deux petits Amours qui lui montrent des pierreries et de beaux vêtemens : un troisième tenant des flèches est plus près d'elle, et ces songes aimables donnent à sa physionomie l'expression d'un doux sourire. Cet artiste a fait beaucoup d'ouvrages de ce genre, qui se trouvent chez des particuliers ou dans les cours de l'Europe, pour lesquelles il avait toujours des commissions.

Cavallucci, Corvi, Cades etc.

L'exemple des deux artistes dont nous venons de parler fut d'une grande utilité à Antoine Cavallucci de Sermoneta, qui a eu l'honneur d'être mis au rang des peintres les plus habiles de son tems. Le tableau qu'il fit pour la *Primaziale* de Pise, représentant S.t Bona qui prend l'habit de religieux, tient plus des principes de Batoni que de ceux de Mengs, et l'on y voit combien ce peintre se plaisait à étudier la nature, et avec quel discernement il savait l'imiter. L'école romaine eut encore dans ces dernières années deux professeurs habiles, qui furent, Dominique Corvi de Viterbe, et Joseph Cades de Rome. Le premier était vraiment un savant peintre, auquel peu d'autres pouvaient être comparés en anatomie, en perspective et en dessin; il avait fait cette dernière étude sous Mancini, aussi son style a-t-il toujours conservé quelque chose du goût de Caraccio. Cades se rendit particulièrement recommandable par un talent d'imitation dangereux à la société, lorsqu'il n'est point allié à l'honnêteté des sentimens. Il imitait sur le champ et au naturel le style de Michel-Ange, de Raphael, et de tout autre peintre distingué. Il n'a cependant pas abusé de ce talent, car il voulut rendre 500 sequins au directeur d'un cabinet souverain qui se vantait de connaître infailliblement la main de Raphael, et auquel il avait vendu, pour le détromper, un grand dessin qu'il avait fait dans le goût de ce peintre célèbre.

Autres genres de peinture.

Passant maintenant aux autres genres de peinture, nous nous bornerons à citer les noms des artistes qui se sont distingués dans chaque genre. Ces artistes sont, savoir; pour le paysage, François Grimaldi, Paul Anesi, André Lucatelli, François Wanblomen qui a pris de ses airs chauds et vaporeux le surnom d'*Orizzonte* (Ho-

rison), les deux Wallint, Ercolano Ercolanetti, Pierre Montanini et Alexis de Marchis; pour les marines, Bernard Fergioni, Adrien Manglard et Joseph Vernet; pour les batailles Chrétien Reder et Stendardo; pour les bambochades Lucatelli, Monaldi et Amorosi: pour les animaux et les fleurs Resani, Voglar, Varnetam, Bernetz, Angelini et Augustin, Hyacinte et Xavier Scilla. La perspective fut redevable de ses progrès aux talens du P. André Pozzo Jésuite, qui fut suivi par Carlieri, par Colli et autres de ses écoliers. Nous ferons aussi mention, pour la précision dans la perspective, de Garoli, de Verzelli, de Gaspard et Louis Vanvitelli, et de Jean Paul Pannini. Enfin l'art de la marqueterie fut aussi perfectionné par Muziani, par Rosselli, par Provenzale, par Calandra et par les deux Cristofori.

Ecole Napolitaine.

XIII. et XIV. siècles. I. époque. Thomas de Stefani etc.

Le premier peintre dont on connaisse le nom dans l'école napolitaine, à l'époque de la renaissance des arts, est Thomas de Stefani, contemporain de Cimabue, qui vivait sous le règne de Charles d'Anjou, lequel employa le talent de cet artiste dans quelques églises qu'il avait fondées, comme le fit aussi Charles II. C'est de lui que sont les peintures représentant divers traits de la Passion du Christ, qui se voient dans la chapelle dite des Minutoli de la cathédrale de Naples, dont parle Boccaccio. De Stefani eut pour élève Philippe Tesauro, qui a peint dans l'église de S.te *Restituta* l'histoire de la vie du Bienheureux Nicolas, hermite, le seul de ses ouvrages à fresque qui se soit conservé jusqu'à nos jours. Vers l'an 1325 Giotto fut invité par le Roi Robert à se rendre à Naples pour des peintures à exécuter dans l'église de S.te Claire, et dont il ne reste plus à présent que quelques images. Ce peintre en fit encore trois dans l'église de S.te Marie *Coronata*, et dans le château de l'Œuf plusieurs autres qui n'existent plus. Giotto fut aidé dans ses ouvrages par Maître Simon, qui se fit renommer à Naples, où, après le départ du premier, il fut chargé par le Roi Robert et la Reine Sanche du soin de décorer de peintures diverses églises, et surtout celle de S.t Laurent. Il eut un fils nommé François qu'il instruisit dans son art, et qui a fait à S.te Claire une Madonne, dont on fait beaucoup de cas. Il eut encore pour élèves *Gennaro di Cola* et *Stefanone*.

Giotto à Naples.

Maître Simon.

XV. siècle. Colantonio del Fiore.

Pendant un siècle l'art ne fit pas beaucoup de progrès à Naples. On en a une preuve non équivoque dans quelques peintures de *Colantonio del Fiore*, écolier de *François*, qui vivait en 1444, si toutefois ces peintures ne sont pas plutôt de M. *Simon*. Il paraît néanmoins que quelque tems après, Colantonio prit un style plus moderne, comme on le voit surtout par ses ouvrages dans l'église de S.t Laurent. Mais il fit encore moins pour l'art qu'Antoine Solario, vulgairement appelé le *Zingaro*, (Bohémien) qui d'abord avait été forgeron. Ce dernier s'étant rendu à Bologne fut plusieurs années écolier de Lippo Dalmasio. De retour à Naples, il y donna des essais de son talent : le plus estimé de ses ouvrages est l'histoire de la vie de S.t Benoît, qu'il a peinte en plusieurs compartimens dans le cloître de S.t Severino. Alors commença à Naples une nouvelle époque, qui prit de son artiste le plus original le nom d'école du *Zingaro*.

Le Zingaro.

Mathieu de Sienne et Antonello de Messine.

Vers le même tems la peinture eut à Naples deux artistes distingués, dont il importe de dire un mot avant de passer aux autres qui se sont succédé dans l'école napolitaine : ce sont Mathieu de Sienne, et Antonello de Messine. Le premier, dont nous avons déjà fait mention en parlant des artistes siennois, a peint une chambre des Innocens dans l'église de Sainte Catherine à Formello. Antonello, de la famille des Antoni, généralement connu sous le nom d'Antonello de Messine, est célèbre dans l'histoire de l'art, pour avoir été le sujet de la grande question agitée depuis, s'il avait été le premier à faire usage de la peinture à l'huile en Italie, ou si d'autres l'y avaient connue avant lui. Après avoir bien examiné cette question Lanzi finit par dire : Qu'Antonello ait été le premier à peindre à l'huile en Italie selon une méthode parfaite, c'est ce que je crois qu'on peut soutenir, ou au moins je ne pense pas qu'on puisse encore prouver le contraire. Mais revenons aux *Zingaresques*.

Zingaresques.

Solario eut beaucoup d'élèves, parmi lesquels on cite Nicolas Vito, Simon Papa et *Angiolillo di Roccadirame*; mais on accorde plus de mérite et de réputation à Pierre et à Polite, c'est-à-dire Hyppolite *del Donzello*, qui firent plusieurs peintures dans le palais de *Poggio Reale* par commission du Roi Robert, et qui, sous le règne de Ferdinand, décorèrent de plusieurs autres ouvrages de ce genre le réfectoire de Sainte Marie *Nuova*. Leur style tient de celui de leur maître, mais le coloris en est plus doux. Ils se distinguèrent

Les Donzelli.

en outre dans les représentations d'architecture, de frises, de trophées et de sujets de clair-obscur en manière de bas-reliefs: art dans lequel nous ne croyons pas qu'ils aient été surpassés par d'autres. Après eux vint Silvestre de Buoni, qui, au dire du chevalier Massimo, *eut un plus beau coloris et plus d'ensemble que les Donzelli*; et, pour la force du clair-obscur comme pour le moelleux des contours, il laissa loin derrière lui tous les peintres nationaux qui avaient paru jusqu'alors. Silvestre eut, dit-on, pour disciple Tesauro, plus souvent appelé Bernard, qui montra plus de discernement dans l'invention, plus de naturel dans les figures et dans les draperies, et dans le style duquel on remarque une expression, un accord, une intelligence des dégradations et du relief qu'on ne s'attendrait pas à trouver dans un peintre, qui n'avait pas vu, du moins que nous sachions, d'autre école ni d'autres peintures que celles de son pays. Jean Antoine d'Amato avait été d'abord instruit dans les mêmes écoles; mais on dit qu'après avoir vu le tableau fait par le Pérousin pour la cathédrale de Naples, il résolut d'imiter la manière de ce peintre. A force de diligence il arriva, pour ainsi dire, aux confins du style moderne, et mourut à une époque déjà avancée du XVI.e siècle.

Silvestre des Buoni.

Bernard Tesauro.

Le style de Raphael et de son école ayant été mis en vogue, il fut d'abord porté à Naples par quelques-uns de ses écoliers, qui y furent suivis vers le milieu du XVI.e siècle par des prosélytes de Michel-Ange. La liste des artistes de cette nouvelle école commence à André Sabattini de Salerne, qui, charmé du style du Pérousin, et ayant oui parler des ouvrages de Raphael se rendit à Rome, où il se mit au nombre des écoliers de ce grand peintre, dont il prit très-bien la manière. Il travailla beaucoup à Naples, et son style, dans lequel on reconnaît un bon dessin et du goût dans le choix des formes et des attitudes, est en même tems chargé d'ombres, un peu ressenti dans les muscles, large dans les plis des draperies, et d'un coloris qui conserve encore de la fraicheur depuis tant d'années. Ce peintre eut un bon nombre d'élèves, et entr'autres César Turco, qui n'adopta pas entièrement son style: parmi les autres on distingue François et Fabrice Santafede, peintres qui ont peu d'égaux dans l'école pour le coloris, et un certain Paolillo qui approcha plus de Sabattini qu'aucun autre de ses écoliers.

II. époque. L'école de Naples a reçu de l'école de Raphael et de Michel-Ange le style moderne. André Sabattini de Salerne.

Polidore Caldara ou de Caravaggio alla à Naples en 1527. Apres s'être fait connaître à Rome par son clair-obscur, il essaya

Polidore del Fattore et del Vaga.

les couleurs à Naples et à Messine : son coloris dans les tableaux à l'huile fut pâle et obscur, au moins pendant quelque tems, du reste ses peintures sont précieuses sous le rapport du dessin et de l'invention. Vasari vante beaucoup un Christ conduit au Calvaire, et assure que le coloris en était très-beau. On compte parmi les élèves de Caravaggio Jean Bernard Lama, François Ruviale, Espagnol, appelé *Polidorino* à cause de son habileté à imiter son maître, et Marc Calabrese, excellent dans la pratique et bon coloriste, dont le nom de famille est Cardisco, lequel travailla beaucoup à Naples et au dehors, et dont on vante surtout la fameuse dispute de Saint-Augustin dans l'église de ce nom à Aversa.

Ecole del Fattore et del Vaga.

Penni ou le *Fattore* alla aussi à Naples quelque tems après Polidore, et contribua aux progrès de l'art dans l'école Napolitaine en lui laissant la grande copie de la Transfiguration de Raphael, qu'il avait faite à Rome avec Perino, et en lui donnant un écolier nommé Léonard, vulgairement appelé *Pistoja*, excellent coloriste, quoique non également habile dans le dessin, et de l'école duquel sortirent François Curia et Hyppolite Borghese. Perino *del Vaga* eut pour écoliers et pour aides à Rome deux Napolitains nommés Jean Corso et Jean Philippe Criscuolo: ce dernier fut un des artistes les plus renommés pour l'enseignement, et eut pour écoliers François et Jérôme Imparato, qui, après la fin du XVI.e siècle, fut en grande réputation, et peut-être plus qu'il ne le méritait.

Michelangelesques *à Naples.*

Après les *Raphaelesques* l'école de Naples vit deux prosélytes de Michel-Ange, dont le premier est Vasari, qui fut appelé en 1544 pour peindre le réfectoire des PP. Olivétains, et l'autre nommé Marc de Pino ou Marc de Sienne, qui semble être venu à Naples après l'an 1560, et fut de tous les disciples de son maître le moins chargé dans le dessin et le plus fort coloriste.

Peintres du royaume.

Les villes de provinces eurent aussi dans le même siècle leurs écoles, ou au moins leurs peintres. *Cola dell'Amatrice* se fixa à Ascoli dans le Picenum, et s'acquit dans tout le pays la réputation de bon architecte et de bon peintre. Pompée *dell'Aquila* fut un peintre accompli et admiré pour la douceur de ses teintes au rapport du P. Orlandi, qui avait vu plusieurs ouvrages de lui à Aquila. Joseph Valeriani, de la même ville, est cité dans plusieurs livres; il voulut imiter F. Sebastiano; mais son dessin est pesant et son coloris trop sombre. Marc Mazzatoppi de S.t Germain est estimé dans les bonnes galeries de tableaux pour son style vif et naturel.

A Capoue on fait beaucoup de cas des tableaux de Jean Pierre Russo. Mathieu de Lecce montra à Rome un goût dans le genre de celui de Michel-Ange. Il aima à donner des formes vigoureuses à ses figures et à faire ressortir leurs muscles, et la plupart de ses ouvrages sont à fresque. Mais sans nous arrêter à parler de plusieurs autres qui ne se sont guères élevés au dessus de la médiocrité, nous passerons à une nouvelle époque plus féconde en notions sur l'école Napolitaine.

III. époque. Corenzio, Ribera et Caracciolo tiennent le premier rang à Naples.

Après la moitié du XVI.e siècle Tintoretto commença à être compté parmi les premiers artistes de Venise, et vers la fin du même siècle la renommée publia aussi les noms de Caravaggio à Rome et des Caracci à Bologne. Les styles de ces trois peintres se répandirent dans le reste de l'Italie, et devinrent les dominans à Naples, où ils furent adoptés par trois artistes accrédités qui étaient Corenzio, Ribera et Caracciolo. Ces trois peintres se firent un nom l'un après l'autre, puis ils travaillèrent ensemble et convinrent de se soutenir réciproquement. Pendant ce tems Guido, Dominichino, Lanfranco et Arthémise Gentileschi vinrent à Naples, et formèrent, tant dans cette ville qu'au dehors, des élèves à son école, dont par conséquent la période la plus heureuse fut celle qui s'écoula depuis Corenzio jusqu'à Giordano. Bélisaire Corenzio, grec de nation, après avoir passé cinq ans dans l'école de Tintoretto, s'établit à Naples en 1590. Il n'est à comparer à Tintoretto, que quand il a voulu réprimer son enthousiasme: peu d'artistes l'ont surpassé dans le dessin, et il a des inventions, des attitudes et des airs de tête, que les Vénitiens, qui l'avaient toujours devant les yeux, n'ont jamais pu égaler. Il fut néanmoins bon imitateur du style de son maître quand il voulut soigner son travail, comme dans le grand tableau ayant pour sujet la multiplication des cinq pains, qu'il fit pour le réfectoire des Bénédictins. Mais le plus souvent il eut une manière, qui, en bien des choses, était conforme à celle du chevalier d'Arpino, et qui, dans d'autres, tenait de l'école Vénitienne. Il fit peu de peintures à l'huile, quoique pourtant il eût beaucoup de talent pour la force et l'union du coloris. La soif du gain le portait à entreprendre de grands ouvrages à fresque, dans lesquels il était heureux, et où il déployait un style riche, varié, franc, d'un bon effet dans tout l'ensemble, et correct lorsque son amour-propre était animé par quelque sujet capable d'exciter son émulation, comme on le voit en effet par les peintures qu'il

Bélisaire Corenzio.

exécuta dans la chapelle de S.t Janvier à la Chartreuse, où il employa tout son talent, pour ne pas être éclipsé par un tableau de Caracciolo qu'il avait devant lui, et qui fut admiré long-tems dans ce lieu.

Joseph Ribera dit Spagnoletto.

Les Napolitains assurent que Joseph Ribera naquit dans le voisinage de Lecce, mais de père espagnol, et que pour s'attirer la bienveillance du gouvernement qui était espagnol, il se glorifia toujours de cette origine: ce qui lui fit donner le surnom de Spagnoletto. Mais à présent on a la preuve, par son acte de baptême, qu'il est né à Sativa, maintenant Saint Philippe. Caravaggio paraît être le modèle qu'il se proposa dans sa jeunesse. Ayant vu ensuite Raphael et Annibal à Rome, et Correggio à Modène et à Parme, il prit une méthode plus douce et plus gaie, dans laquelle il ne réussit pas. Il revint donc au style de Caravaggio, qui, par sa vérité, sa force et les effets de la lumière et de l'ombre, frappe plus les yeux de la multitude que le style gracieux; et, peu de tems après, il fut nommé peintre de la cour, dont même il devint l'arbitre. A l'aide des études qu'il avait faites, il parvint à surpasser Caravaggio dans l'invention, dans le choix et dans le dessin, et chercha à l'égaler dans la grande descente de croix qu'il fit aux Chartreux, et qui pourrait seule, disait Giordano, faire la réputation d'un peintre habile, et l'élever au rang des premiers hommes de l'art. Son martyre de S.t Janvier dans la chapelle royale, et son Saint Jérôme à la Trinité sont d'une beauté peu commune, et presque digne du Titien. On a de lui beaucoup de tableaux représentant des Anachorètes, des Prophètes et des Apôtres, dans lesquels les figures se font remarquer par des os et des muscles saillans et par une gravité de physionomies, qui sont le plus souvent imitées du naturel. Dans le choix qu'il fesait de sujets historiques, il donnait la préférence aux plus affreux, tels que carnages, supplices, tourmens atroces; et, dans ce genre, son Ixion sur la roue, qui se voit dans le Palais de *Buon Ritiro* à Madrid, jouit entr'autres de beaucoup de célébrité. Il y a en Espagne, et surtout en Italie, un grand nombre d'ouvrages de ce peintre.

Jean Baptiste Caracciolo.

Jean Baptiste Caracciolo, d'abord prosélyte de François Imparato, puis de Caravaggio, sur le bruit de la réputation d'Annibal se rendit ensuite à Rome, où, après avoir fait des études suivies sur la galerie Farnese, il se rendit habile dans le dessin et dans le style des Caraccio. De retour à Naples il fit une Madone à Sainte

Anne des Lombards, un Saint Charles dans l'église de S.t Agnello et un Christ sous la Croix aux Incurables : ouvrages que les connaisseurs estiment comme d'heureuses imitations d'Annibal. Ses autres peintures se font remarquer le plus souvent par des teintes fortes et sombres, qui tiennent de l'école de Caravaggio.

Faction de peintres à Naples.

Les trois peintres que nous venons de nommer furent les chefs des persécutions continuelles, auxquelles furent exposés pendant plusieurs années divers artistes étrangers qui étaient venus à Naples. Bélisaire avait pris sur les peintres une sorte d'autorité, ou plutôt de tyrannie, qu'il soutenait à la fois par son crédit, par la feinte et par la force. Annibal Caracci, le chevalier d'Arpino, Gessi et le Dominichino furent la victime de la violence et de la fourberie de ces trois ambitieux. Malvasia, Passeri, Bellori, et particulièrement Domenici nous ont donné la relation de cette funeste tragédie, dont pourtant le dernier acte ne tourna point au profit de la noire méchanceté de ses auteurs.

Ecole de Caracciolo.

Le nombre des bons modèles s'étant ainsi multiplié dans l'école napolitaine, celui des artistes s'accrut de même à la faveur des enseignemens et des ouvrages des maîtres dont nous venons de parler. Les amateurs de l'art embrassèrent presque tous la manière des Caraccio, dans laquelle réussit mieux qu'aucun autre le chevalier Massimo Stanzioni, dont l'école fut féconde en élèves renommés, tels que Muzio Rossi, François et Aniella di Rosa, Augustin Beltrano, André Malinconico, et surtout Bernard Cavallino, dont Massimo même parut d'abord être jaloux. Ce dernier eut pour émule André Vaccaro, homme fait pour l'imitation, et qui eut dans le nombre de ses élèves Jacques Farelli, lequel eut aussi avec Giordano quelques désagrémens, auxquels son maître ne fut point étranger.

Manières étrangères.

Dominichino ne laissa pas toutefois d'avoir parmi les peintres de Naples et autres villes du royaume des imitateurs de mérite. Tels furent Cozzo Calabrais, Antoine Ricci surnommé *Barbalunga*, Pierre, Jacques et Thérèse *del Po*, et François fils de Marie. On cite parmi les élèves de Lanfranco Jean Baptiste Benaschi et sa fille *Angela*, et parmi ceux du Guercino, qui n'alla jamais à Naples, Mathieu Preti vulgairement appelé le chevalier Calabrais, qui, enchanté de la nouveauté de son style, se rendit à Cento, et y prit des leçons de lui. Il eut beaucoup de talent pour le dessin, mais moins pour le genre délicat que pour le genre énergique et vigoureux, dans lequel pourtant il se montre quelquefois pesant. Aussi

Mathieu Preti, dit le Calabrais.

son coloris manque-t-il de grâce; mais il a de la force dans le mélange des couleurs : son clair-obscur est saillant, et il règne dans l'ensemble un ton général presque cendré, qui convient aux sujes tragiques. Comme il savait que c'était là son caractère dominant, il s'exerça particulièrement à peindre des martyres, des massacres et des pestes, qui étaient ses sujets favoris.

Elèves de Ribera.

Mais revenons au style de l'école napolitaine proprement dite. On compte parmi les élèves de Ribera Jean Do, Barthelemi Passante et François Fracanzani, qui eut une manière d'un certain grandiose, et un fort beau coloris. Sa mort de S.t Joseph aux *Pellegrini* est un des meilleurs tableaux de la ville de Naples.

Batailles, paysages etc.

Aniello Falcone eut un talent particulier pour les peintures de batailles; il cultiva beaucoup le dessin, consulta la vérité en tout, et mit de la diligence dans le mélange et dans l'emploi des couleurs. Les plus habiles de cette école étaient Salvator Rosa, qui commença par les batailles et finit par traiter le paysage avec le plus grand succès, et Dominique Gargiuoli, surnommé Micco Spadaro, bon peintre de paysage et de figure. Viviano Codagora était habile en perspective. Charles Coppola et Falcone ont une ressemblance de manière, qui les ferait prendre quelquefois l'un pour l'autre. Paul Porpora renonça aux batailles pour peindre des quadrupèdes, et mieux que tout autre chose des poissons et des coquillages; il avait moins d'exercice dans la représentation des fleurs et des fruits. Il y eut vers le même tems à Naples un artiste nommé Abraham Breughel, qui s'était établi dans cette ville et y mourut, et qui peignait parfaitement ces derniers objets. Le chevalier Recco est des premiers peintres de l'Italie pour les chasses, les oiselleries et autres choses semblables. André Belvedere eut du talent pour ces sortes de peintures, et plus encore pour les fleurs et les fruits. Nous passerons sous silence les noms de plusieurs autres artistes moins renommés.

IV. époque. Giordano, Solimena et leurs élèves.

Après la moitié du XVII.e siècle, on vit figurer à Naples Luc Giordano, qui, sans avoir le meilleur style, ne laissa pas d'avoir le sort le plus heureux; avantage qu'il dut au génie vaste, créateur et décidé dont il fut doué par la nature, et que Maratta regardait comme unique et sans exemple. Antoine, son père, le mit d'abord chez Ribera pour y être instruit dans les principes de l'art, puis il le plaça sous Cortona à Rome, et après l'avoir conduit ensuite dans les meilleurs écoles de l'Italie, il le ramena dans son pays. A Rome

il n'avait d'autre ressource pour subsister que le travail de son fils ; et comme il lui répétait sans cesse *Luca fa priesto*: (Luc fais vîte), les étudians ne le désignèrent plus que par les mots de *Luca fa priesto*. On l'appela encore le Protée de la peinture, à cause de la facilité qu'il avait de contrefaire la manière de tous les peintres, au point de tromper les connaisseurs mêmes sur des tableaux faits par lui, et dans lesquels il a imité le style d'Albert Duro, de Bassano, du Titien, de Rubens et autres. On voit de lui dans l'église de Sainte Thérèse à Naples deux tableaux, surtout celui de la Nativité, qui sont faits dans le style de Guido. La cour d'Espagne en a aussi une Sainte Famille, *qui est tellement*, dit Mengs, *dans le genre de Raphael, que quiconque ne connaît pas les beautés particulières de ce grand peintre, prend aisément cette imitation pour un de ses ouvrages*. Cependant il n'adopta aucune de ces manières. Il prit d'abord le style de Spagnoletto, puis il se rapprocha de celui de Paul Véronèse comme on le voit dans son tableau de la Passion à Sainte Thérèse, et conserva toujours de ce peintre, l'intention de surprendre par une étude d'ornemens qui flatte l'œil. Il parait avoir emprunté de Cortona les contrastes dans la composition: dans le reste il a cherché à se distinguer des autres maîtres par une nouvelle méthode de coloris: ses teintes ne sont pas des plus vraies dans le ton des couleurs, et surtout dans le clair-obscur, où il se créa un style idéal et arbitraire. Il plaît néanmoins par une certaine grâce, et par un certain artifice observé de peu de personnes, et qu'il n'est pas facile d'imiter. Il connaissait les règles du dessin, et il tâchait de les observer. Il y a une quantité de ses ouvrages à Naples. On admire particulièrement son tableau de l'expulsion des marchands hors du temple, qui se voit chez les PP. *Girolamini*. Les fresques du Trésor de la Chartreuse sont préférées à tous ses autres ouvrages de ce genre. Il fut employé treize ans à la cour de Charles II en Espagne, et y fit pour la Reine mère une Nativité du Christ, qu'on dit être une chose admirable et supérieure à tout ce qu'il a jamais fait en peinture. De son école sont sortis Anselme et Nicolas Rossi, Mathieu Pacelli, Joseph Simonelli et autres, parmi lesquels mérite d'être distingué Paul de Matteis, peintre qu'on peut regarder comme un des premiers de son tems.

François Solimène, appelé l'abbé Ciccio, naquit à Nocera des Pagani, d'Angelo, écolier du chevalier Massimo; il prit de son *François Solimène.*

père les premières leçons de l'art, et ne cessa depuis d'étudier et de copier les ouvrages des maîtres les plus habiles. Il s'attacha d'abord à imiter Cortona; et même, après s'être fait une manière à lui, il ne laissa pas de le garder pour un de ses modèles, jusqu'à en copier des figures entières, avec la précaution cependant de les traiter selon sa nouvelle méthode. Le style caractéristique de Solimène se rapproche de celui de Preti; son dessin est moins correct, son coloris moins vrai, mais il y a plus de beauté dans ses visages; ils sont imités tantôt de Guido, tantôt de Maratta, et souvent ils sont pris du naturel: ce qui l'a fait appeler par quelques-uns le *Cavalier Calabrese ringentilito* (le Chevalier Calabrais embelli). Il imita de Lanfranco cette manière de composition sinueuse, qu'il a peut-être exagérée. Il prit des deux derniers artistes le clair-obscur, auquel il donna dans son moyen âge un ton de force, qu'il radoucit dans un âge plus avancé. Il dessina tous ses ouvrages, les rectifia sur le naturel avant de les colorier, et pour l'invention il tint une place honorable parmi les poètes de son tems. Sa longue vie, qui a été de 90 ans, et son extrême diligence en peinture, expliquent comment il a pu fournir à l'Europe presqu'autant d'ouvrages que Giordano, dont il a été l'émule et l'ami; et s'il a été doué de moins de talent que lui, il y a aussi plus de régularité dans son style. Un des ouvrages qui lui font le plus d'honneur sont les peintures qu'il a exécutées dans la sacristie du couvent des Théatins, dit de S.t Paul Majeur. On vante parmi ses tableaux celui du maître-autel des religieuses de S.t Gaudioso. Le plus grand ouvrage qu'on a de lui dans l'état Ecclésiastique est une Cène du Christ qui se voit dans le réfectoire des moines d'Assise: cette peinture est gracieuse et exécutée avec beaucoup de diligence, et l'auteur s'y est représenté lui-même parmi ceux qui servent à table. On compte dans le nombre de ses écoliers Ferdinand Sanfelice, François de Mura dit Franceschiello, André *dell'Asta*, et Joseph Bonito, artiste estimé pour l'invention, excellent peintre de portraits, un de ceux qui ont le mieux imité Solimène, et peintre de la cour à Naples, où il est mort dernièrement.

Joseph Errante.

Nous n'omettrons pas de faire ici une mention particulière du chevalier Errante né à Trapani en 1760, et mort à Rome en 1821. Cet artiste recommandable eut pour maître de dessin Dominique Nolfo, sculpteur dans la première ville; puis il passa à Palerme, où son talent se développa sous la direction de *Fedele de S. Biagio* capucin, et de Joachim Martorana. A Rome il apprit les règles de la

perspective de Joseph Barberi, architecte; et, à force de copier d'anciens tableaux et d'en restaurer, art dans lequel il acquit beaucoup d'habileté, il apprit à imiter les divers styles des meilleurs peintres. Son premier essai dans la peinture à fresque fut les noces d'Amour et Psiché, qu'il a représentées sur le plafond d'un cabinet dans le palais Altieri à Rome, et dont il a fait plusieurs répétitions. En 1795 il vint à Milan, où il demeura beaucoup d'années, et y exécuta plusieurs ouvrages, dont le principal est le grand et beau tableau ayant pour sujet le *Concours de la Beauté*, dont la commission lui fut donnée par M.r le comte Sommariva. Ceux qui voudraient des notions plus étendues sur le chevalier Errante, pourront consulter les *Memorie raccolte da Francesco Cancellieri*, qui ont été publiés à Rome en 1823 sur la vie et les ouvrages de cet artiste distingué.

Peinture inférieure.

Du tems de Solimène il y a eu quelques paysagistes accrédités, tels que Nicolas Massaro, maître de Gaetan Martoriello; Bernard Dominici, qui s'était fait un style soigné et plein de détails comme celui des Flamands; Ferrajuoli et Sammartino, qui ont passé pour bons paysagistes en Romagne. Léonard Coccorante et Gabriel Ricciardelli ont figuré dans le même genre de peinture et en marines; et le Roi Charles de Bourbon a employé leurs talens à divers objets d'embellissement dans son palais.

A la faveur des dispositions libérales de ce prince pour les beaux arts, l'école Napolitaine sembla briller d'un nouvel éclat et reprendre une nouvelle vigueur. Les commissions et les avantages se multiplièrent pour les artistes; il sortit des écoles étrangères un plus grand nombre de modèles; et, dans un grand tableau à chevalet qui comprenait tous les portraits de la famille royale, Mengs enseigna aux peintres nationaux les principes d'un style plus solide, et fit faire un grand pas à l'art. Mais c'est à Herculanum qu'il faut chercher le principal titre de ce prince à la reconnaissance des arts. C'est par ses soins que tant d'ouvrages de peinture et de sculpture, ensevelis depuis des siècles, ont reparu au jour, qu'ils ont été reproduits par la gravure, illustrés par de doctes commentaires, et mis à la connaissance de toutes les nations. Ferdinand IV a encore renchéri sur le mérite de son auguste père en marchant sur ses glorieuses traces, et en accordant à ces nobles études une protection, qui rend encore plus cher aux arts le nom des Bourbons.

Ecole Vénitienne.

I. époque. Les anciens.

Sans nous arrêter aux anciens peintres Vénitiens, dont il ne nous est parvenu que le nom, comme d'un Jean de Venise et d'un Martinello de Bassano, ou, dont à defaut du nom qui s'est perdu, il ne nous reste que quelqu'ouvrage, tel que le mausolée en bois de la Bienheureuse Julienne peint vers l'an 1262, et qui se trouve dans le couvent de S.t Blaise à la Giudecca, nous commencerons l'histoire des peintres de ce pays par ceux dont les noms et les ouvrages s'offrent à nous depuis l'an 1300: époque à laquelle, soit à la faveur des exemples de Giotto, soit par leur propre talent, ils perfectionnèrent leur méthode. Giotto travailla particulièrement à Venise et à Padoue: il ne reste point de ses ouvrages dans la première ville, mais on voit encore dans la seconde l'oratoire de l'Annonciation à l'*Arena*, qui est tout entouré de compartimens, dans chacun desquels est figuré un fait de l'Evangile. Cet ouvrage est vraiment admirable, tant parceque de toutes les peintures à fresque de Giotto c'est la mieux conservée, que parce qu'elle est pleine de cette grâce et de cette noblesse naturelle, qu'il a si bien alliées ensemble. Son style se propagea bientôt dans le Padouan, dans le Véronais, dans le Bergamasque et dans une grande partie de la terre ferme, comme l'attestent les ouvrages de Just de Padoue, le plus distingué d'entre ses imitateurs, ainsi appelé pour avoir été naturalisé citoyen de Padoue, mais qui était florentin, et d'une famille dite des Menabuoi, et comme on le voit par ceux des autres artistes qui l'ont également imité, tels que Jean et Antoine de Padoue, Jacques Davanzo, Guariento aussi de Padoue, grand artiste vers l'an 1360, Sebeto de Vérone et autres.

Giotto et ses prosélytes.

Vénitiens non Giottesques.

Outre cette manière, qu'on peut en quelque sorte appeler étrangère, il y en eut à Venise même, à Trévise et dans d'autres villes de province, plusieurs autres, qu'on pourrait avec plus de vérité dire nationales, tant elles diffèrent du style de Giotto et de ses imitateurs. Quel que fût au reste ce caractère d'originalité, il parait avoir beaucoup pris de la méthode des peintres en miniature qui s'étaient multipliés dans ce siècle, et qui mettaient tout leur talent à représenter les choses d'après le naturel. Tels furent ce M. Paul, que Zanetti a trouvé cité dans un parchemin de 1346, et ce Lorenzo peintre, dont le même Zanetti vante un tableau qui se trou-

vait à Saint Antoine de Castello, et portait son nom avec la date de 1358; et tels furent également Nicolas Semitecolo, Antoine de Venise, et plusieurs autres.

Peintres du XV. siècle à Murano.

Mais c'est particulièrement dans le XV.e siècle, qui, prépara peu à peu la voie à la manière grande des Giorgiani et des Titien, que la peinture Vénitienne se montre dans tout son éclat. Le nouveau style commença à Murano, et se perfectionna à Venise. Quirico de Murano est un artiste très-ancien, et l'on n'est pas moins incertain de l'époque où vivait Bernard de Murano. On sait que vers l'an 1400 il existait un André de Murano, dessinateur sensé, lequel introduisit l'art dans la maison des Vivarini ses compatriotes, qui se succédèrent les uns aux autres pendant prés d'un siècle dans l'école de Murano, et remplirent Venise de leurs ouvrages. Les historiens citent comme le premier des Vivarini un nommé Louis, sur lequel on n'a que des notions incertaines. Ridolfi et Zanetti placent après lui Jean et Antoine Vivarini, qui florissaient vers l'an 1440. Barthelemi Vivarini était, selon les apparences, moins agé qu'Antoine: ce fut lui qui ayant apporté à Venise le secret de la peinture à l'huile, en tira parti, et devint vers le tems des deux Bellini un des peintres les plus estimés. Il avait pour collègue un Louis *de'* Vivarini, dont Zanetti a vu une peinture portant la date de l'an 1490. Le plus renommé des ouvrages qui restent de lui est le tableau, qu'on voit dans la confrérie de S.t Jérôme à Venise, dans lequel il a représenté une histoire de ce Saint, concurremment avec Jean Bellino auquel il n'est pas inférieur, et avec Carpaccio qui ne l'égale pas.

Les Vivarini.

Peintres du XV. siècles à Venise.

Au commencement de ce siècle on employa pour les embellissemens du palais public à Venise Gentile de Fabriano, homme célèbre dans son art, et qui fit dans l'état quelques élèves, parmi lesquels se distingua Jacques Bellini, pére et maître de Gentile et de Jean, dont nous parlerons ailleurs. Un autre artiste très-estimé alors fut Jacques, dit *Jacobello del Fiore*, fils de François, qui avait été un des coryphées du l'art. Ridolfi fait mention de deux écoliers de Jacobello, l'un nommé Donato, qui lui est supérieur pour le style, et l'autre Charles Crivelli, dont il est peu parlé dans l'histoire de Venise.

Ecoles de Bergame, Brescia etc.

Alors la peinture était cultivée dans toutes les autres villes de l'état, et souvent d'après des principes différens de ceux qui étaient en pratique à Venise et à Murano. Il y avait dès lors à Bergame

une école florissante, dont la méthode fut propagée par les deux Nova, qui moururent au commencement du siècle. Brescia eut aussi deux excellens peintres nommés Brandolin Testorino et Octavien Brandino. A ces deux peintres succedèrent Vincent Foppa, qui fut le fondateur d'une école à Milan, et Vincent de Brescia, ou Vincent Civerchio de Crema, dont Ridolfi a fait beaucoup d'éloges. On trouvait à Vérone, sur le commencement du XV.e siècle, un Stefano, que Vasari regarde comme le meilleur élève d'Angiolo Gaddi. On vantait encore dans cette ville et à l'étranger Victor Pisanello, que quelques-uns ont préféré à Masaccio, mais qui l'approche seulement, de beaucouq il est vrai, pour quiconque veut être impartial. On vit à Vicence un Jacques Tintorello, qui avait beaucoup de ressemblance avec Pisanello pour le coloris, quoique moins soigné dans le dessin. Mais le meilleur maître fut François Squarcione de Padoue, que son habileté pour l'enseignement fit regarder de ses concitoyens comme le premier maître en peinture, et qui eut jusqu'à cent trente-sept élèves. Ce peintre est comme le tronc d'où sont sortis deux grandes écoles, la Lombarde et la Bolognaise, la première dans la personne de Mantegna, et la seconde dans celle de Marc Zoppo: on peut même dire qu'il a aussi quelque droit sur l'école de Venise, pour avoir servi de modèle à Jacques Bellini, lorsque celui-ci vint travailler à Padoue. On trouve dans le pays de Trévise des peintures anonymes, qui semblent devoir se rapporter à cette époque, tant elles sont éloignées de la méthode dont nous parlerons bientôt. Les progrès de la peinture furent plus tardifs dans le Frioul: car on approchait déjà de l'an 1500, que le style n'y était encore guères moderne.

Peinture à l'huile à Venise.

Tandis que les méthodes allaient se perfectionnant dans toutes les écoles de l'état, le dessin continuait à faire des progrès dans celle de Venise, et plus de la moitié du siècle était écoulée, que le goût du commun des peintres tenait moins encore de l'élégance moderne, qu'il n'était exempt de la rudesse précédente. Quoique la toile fût alors employée à Venise comme l'était ailleurs le bois en peinture, néanmoins on n'y peignait encore qu'à la détrempe. L'art de peindre à l'huile fut enfin apporté de la Flandre, et donna naissance à une époque plus heureuse pour les écoles d'Italie, et surtout pour celle de Venise, qui profita, et vraisemblablement la première, plus qu'aucune autre, de cette intéressante découverte. On a vu à l'article de l'école florentine, que Jean Van-Eych en fut

l'auteur, et nous avons observé au même article et à celui de l'école napolitaine, que le premier à la faire connaître en Italie fut Antonello de Messine, qui en avait appris le secret de l'inventeur même. Il parait que cette nouvelle méthode de peindre à l'huile se répandit vers l'an 1474 parmi les professeurs vénitiens. Borghini et Ridolfi rapportent que Jean Bellini s'étant déguisé en gentilhomme, entra dans l'atelier d'Antonello, comme pour faire faire son portrait, et que l'ayant trouvé à peindre d'après ce procédé, il en pénétra le secret et en fit son profit.

C'est au même Bellini, plus qu'à tout autre maître, qu'on fut redevable des progrès que le style fit alors; et la suite de ses nombreux ouvrages, qui commence en 1464 et finit en 1516, offre dans la manière de leur auteur une gradation, qui se fait en même tems remarquer dans son école. On voit par ses premiers tableaux, qu'il cherchait dès lors à se créer un style plus noble et plus grand. Il perfectionna sa manière, après avoir observé les ouvrages de Giorgione, et l'on vit alors dans les siens des formes plus arrondies, des teintes plus animées, plus de naturel dans le passage de l'une à l'autre, plus de choix dans les nus, plus de grandiose dans le vêtement; s'il avait mis plus de moelleux et de délicatesse dans ses contours, chose à laquelle il n'arriva jamais, on pourrait le proposer comme un modèle parfait du style moderne. On ne peut parler de Jean sans faire mention de son frère Gentile, qui était né et mourut aussi avant lui. Ces deux frères vécurent séparément, mais toujours unis de cœur, et l'un regardant toujours l'autre comme son supérieur: opinion qui était dans Jean l'effet de sa modestie, et dans Gentile une vérité de fait. Ce dernier fut moins favorisé de la nature que son frère; mais à force d'application il suppléa en quelque sorte au talent, et parvint à tenir un rang honorable parmi ses égaux. On a même de lui deux petits tableaux, où il règne tant de grâce, qu'ils ne seraient point indignes du pinceau de son frère. Telle est une Présentation de l'enfant Jésus au temple, exécutée en demi-figures dans le palais Barbarigo à S.t Paul, et répétée dans celui des Grimani avec plus d'étude et de finesse. Victor Carpaccio, Vénitien, ou de *Capo d'Istria*, fut l'émule des deux Bellini et du dernier Vivarini, et il travailla comme eux aux décorations du palais ducal. Il montra plus de talent dans ses peintures à la confrérie de S.t Jérôme, où il fut en concurrence avec Jean Bellini, auquel il ne le céda point cette fois. Son style, que

Jean Bellini.

Gentili Bellini.

Victor Carpaccio, Vénitien.

l'on confondrait quelquefois avec celui de Gentile, se reconnaît encore dans les tableaux d'autel, dans la composition desquels il est presque original, et dont le plus renommé à Venise est celui de la Purification, qu'on voit à S.t Job. Un autre émule de Jean, mais plus heureux que Carpaccio, fut Marc Basaiti qui était né en Frioul. On distingue parmi tous ses autres ouvrages sa Vocation de S.t Pierre à l'apostolat, dans l'église de la Chartreuse de Venise, dont il existe un tableau dans la galerie de Vienne. Parmi les écoliers de Jean Bellini nous citerons encore ici Bellin Bellini, Jérôme Mocetto, Marc Martial, et Vincent Catena, qui s'est distingué par son habileté à faire des portraits et des tableaux de chambre. On fesait aussi beaucoup de cas d'un certain Giannetto Cordegliaghi, comme le nomme Vasari, et connu à Venise sous le nom de Cordella. A tous ces artistes Vénitiens ou établis à Venise il faut en joindre quelques autres, que Jean Bellini forma dans les provinces. Le style de Jean Baptiste Cima de Conegliano est soigné, gracieux, et a de la vivacité dans les attitudes et dans le coloris, quoique moins moelleux que celui du même Bellini, avec lequel les professeurs l'ont souvent confondu. Cima eut un fils appelé Charles, qui imita si bien son style, qu'on prend souvent les ouvrages de l'un pour ceux de l'autre. L'école de Bellini a donné au Frioul deux maîtres, qui sont Jean Martini et Pélerin de S.t Deniel, tous les deux d'Udine. On voit à Rovigo une Circoncision de Marc Belli. Il y a à Padoue plusieurs peintures de Nicolas Moreto et de quelques autres artistes, dont la manière a été influencée par celle de Bellini. On doit faire une mention particulière de Jacques Montagnana, qui a laissé un assez bon nombre d'ouvrages dans cette dernière ville, et dont le style tire au moderne; et quoiqu'il tienne aussi du Vénitien dans l'art des teintes, il ne laisse pas de conserver dans le dessin quelque chose de plus précis et de plus svelte, à l'imitation de l'école de Padoue. La conformité de son style avec celui de cette école se montre particulièrement dans la belle peinture, dont il a décoré la salle du conseil à Belluno, et qui a pour sujet quelques faits de l'histoire romaine.

Marc Basaiti.

Ecoliers de Bellini à Venise.

Derniers maîtres d'ancien style dans l'état.

Jacques Montagnana.

André Mantegna.

André Mantegna doit trouver place ici, surtout comme écolier de Squarcione, puisqu'il nous faut parler ensuite de lui, comme maître de l'art en Lombardie. Squarcione avait été tellement charmé du talent du jeune Mantegna, qu'il l'adopta pour fils; mais ce dernier ayant épousé la fille de Jacques Bellini son émule, il s'en

sépara. Mantegna rechercha par dessus tout la correction dans les contours et la beauté des idées et des corps; non seulement il avait adopté cette manière de vêtemens étroits, de plis parallèles et de diligence dans l'exécution des parties, qui dégénère souvent en sécheresse, mais encore il négligeait l'expression. Il fut redevable de sa grande réputation en partie à la critique de Squarcione, et en partie à ses relations de parenté et d'amitié avec les Bellini. Lomazzo a dit, dans son *Temple de la Peinture*, que Mantegna a été le premier à nous ouvrir les yeux dans la perspective. Il eut pour condisciples Nicolas Pizzolo, Bono Ansovino de Forli et Bernard Parentino; et pour concurrens à Padoue Laurent de Lendinara, Marc Zoppo et autres.

Dans le tems que l'école de Padoue rivalisait avec celle de Venise, il y avait à Bassano un François *da Ponte*, et à Vicence les deux Mantegna et Buonconsigli, qui, quoique nés si près de Padoue, ne laissèrent pas de s'attacher à Bellini. Vérone rendait hommage alors à *Liberale*, écolier de Jacques Bellini ou plutôt son imitateur, duquel, dit Vasari, il suivit toujours le style. Il eut pour émule dans son pays Dominique Morone, après lequel vinrent François Morone son fils qui le surpassa en habileté, et Jérôme *de'Libri*, fils d'un peintre en miniature pour l'ornement des livres, appelé pour cette raison *Francesco de'Libri*, et auquel son père transmit son art et son surnom. Jean Carotto eut beaucoup de talent pour l'architecture et pour le dessin des anciens édifices; il excella dans plusieurs parties de la peinture, mais surtout dans les représentations d'architecture, et mérita de trouver une place dans l'histoire, pour avoir été l'instituteur de Paul Véronèse. Dans le même tems il y avait à Brescia deux habiles peintres, qui étaient, Fioravante Ferramola et Paul Zoppo. Bergame eut dans André Previtali un des meilleurs disciples de Jean Bellini, et vraiment un des élèves les plus distingués de cette école pour la perspective et le coloris. On fait le plus grand cas de ses Madones, dans le visage desquelles on reconnaît moins le style de Jean Bellini, que la manière de Raphael et de Léonard. Dans ce même intervalle de tems, qui sépare l'ancienne méthode de la nouvelle, il sortit aussi des vallées de Bergame d'autres peintres, tels qu'Antoine Bosselli de la vallée Brembana, Jean Jacques et Augustin Gavasii de Pascante et autres.

Ouvrages en marqueterie.

Lanzi range dans la classe d'une peinture moins noble la marqueterie, qui n'est autre chose qu'un assemblage de bois de différentes couleurs, dont on fesait divers ornemens, particulièrement dans les chœurs des églises. C'est surtout à l'école vénitienne que cet art fut redevable du degré de perfection auquel il fut porté, et l'on cite spécialement, parmi ceux qui lui ont fait faire des progrès, Laurent Canozio de Lendinara, condisciple de Mantegna et mort en 1477; Cristophe son frère et Pierre Antoine son gendre; Frère Jean de Vérone, Olivétain, qui surpassa bientôt les autres dans cet art; F. Vincent *delle Vacche*, aussi Véronais et Olivétain, ainsi que plusieurs autres qui perfectionnèrent encore l'art du coloris et des teintes sombres.

II. époque. Giorgione, le Titien, Tintoretto etc.

Nous voici au beau siècle de l'école vénitienne, qui, de même que toutes les autres, eut vers l'an 1500 ses meilleurs élèves. Ils tinrent, comme nous le verrons, différentes routes pour aller à la gloire; mais tous eurent en vue de primer sur toutes les autres écoles de l'Italie par un coloris plus vrai, plus animé et plus estimé: qualité qu'ils ont laissée en héritage à leurs successeurs, et qui forme le principal caractère des peintres vénitiens. La belle époque commence à Giorgione et au Titien. Georges Barbarelli de Castelfranco, fut plus communément appelé *Giorgione*, à cause d'un certain grandiose que la nature avait en quelque sorte répandu dans toute sa personne, et qu'il imprima lui-même dans tous ses ouvrages. Persone n'avait connu avant lui cette conduite de pinceau, si propre à étonner de loin par sa hardiesse et par la force de sa touche. Il continua toujours dans la suite à agrandir sa manière, en mettant plus d'ampleur dans ses contours, plus de nouveauté dans ses raccourcis, plus de vivacité dans les physionomies et dans les attitudes, plus de choix dans les draperies, plus de naturel et plus de moelleux dans le passage d'une teinte à l'autre, et enfin plus de force et plus d'effet dans le clair-obscur. Les ouvrages de Giorgione sont en grande partie des fresques exécutées sur des façades de maisons, surtout à Venise, et dont on ne voit plus maintenant que quelques restes. Au contraire, ses peintures à l'huile, qui sont en grand nombre dans cette ville et ailleurs, sont très-bien conservées. On a de lui à Milan deux tableaux, l'un à S.t Ambroise et l'autre à l'archevêché: ce dernier, qui a pour sujet Moyse tiré de Nil et présenté à la fille de Pharaon, passe pour le plus bel ouvrage de Giorgione. Ce peintre mourut en 1511 âgé de trente-quatre ans. Le plus re-

Caractère de l'école vénitienne. Georges Barbarelli, dit Giorgione.

nommé de ses élèves fut Sébastien de Venise, qui ayant embrassé l'état monastique à Rome, y fut connu sous le nom de Frère Sébastien *del Piombo*, qu'il prit de la nature de son emploi. Son tableau à S.t Jean-Chrysostôme a été pris par quelques-uns pour un ouvrage de Giorgione, tant il a su en imiter le style. Renommé à Rome comme un des premiers coloristes de son tems, il travailla concurremment avec Peruzzi et même avec Raphael dans un salon de la villa Farnese, qui était alors la maison d'Augustin Ghigi. Il prit d'un dessin de Michel-Ange sa Piété, qu'on voit dans un couvent de moines à Viterbe, ainsi que sa Flagellation et autres peintures qu'il fit en six ans à S.t Pierre *in Montorio*. De l'école de Giorgione sortirent encore Jean d'Udine, et François Torbido de Vérone, surnommé le *Moro*. Selon l'histoire, Laurent Lotto fut écolier de Bellini et émule de Castelfranco: le style *Léonardesque* ne se fait reconnaître que dans quelques parties de ses ouvrages: ce qui ne permet guères de croire, comme l'ont prétendu quelques-uns, qu'il ait été élève de Léonard. Sa manière est en général celle de l'école de Venise; elle a de la force dans les teintes, de la pompe dans les draperies, et les chairs y ont une couleur sanguine comme dans les peintures de Giorgione, dont il a tempéré le grandiose par le jeu des demi-teintes, en même tems qu'il donne à ses figures des formes plus sveltes, et aux têtes un air plus calme et une beauté plus idéale. Il existe dans plusieurs églises et dans quelques maisons de Bergame quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, qui le feraient presque placer au rang des premiers hommes de l'art. Jacques Palma, surnommé Palma l'ancien, pour le distinguer de Jacques son petit neveu, fut toujours considéré comme le compagnon et l'émule de Lotto. Epris de la méthode de Giorgione, il l'adopta pour la vivacité du coloris et pour la dégradation des teintes, et l'on dirait qu'il l'avait devant les yeux lorsqu'il fit sa fameuse Sainte Barbe à Sainte Marie Formose à Venise, qui est l'ouvrage où il a mis le plus de force et de caractère. Il a fait d'autres peintures où il s'est rapproché davantage de la manière du Titien, comme dans sa Notre-Dame qu'on voit à S.t Etienne de Vicence: ouvrage plein de suavité, et qui passe pour un des meilleurs qu'il ait faits. On trouve par toute l'Italie un grand nombre de tableaux, attribués à ce peintre par les connaisseurs vulgaires, qui, dès qu'ils voient une manière qui tient le milieu entre la sécheresse de Jean Bellini et le moelleux du Titien, assurent aussitôt que c'est celle de Palma.

Sébastien del Piombo.

Laurent Lotto.

Palma l'ancien.

De cette manière le nom de Palma est dans la bouche de tout le monde, et l'on ne se rappelle ceux des autres peintres, qui pourtant sont en grand nombre, que quand on les voit indiqués au bas de leurs ouvrages. Un de ces artistes, imitateurs obscurs de *Cariani.* Palma et de Lotto, est Jean Cariani, qui est à peine connu hors de Bergame. Trévise en compte deux de la même trempe, qui sont, *Marconi.* l'un Roc Marconi, que Zanetti cite comme un des bons élèves de *Pâris Bordone.* Bellini, et l'autre Pâris Bordone, qui fut écolier du Titien pendant peu de tems, puis zélé imitateur de Giorgione, et enfin peintre original, d'une grâce qui n'a rien de ressemblant avec la manière des autres peintres. Ses images sont d'un coloris vraiment riant; et l'on dirait, que ne pouvant le rendre plus naturel que celui du Titien, il a voulu au moins lui donner plus d'élégance et de variété: car il ne manque pas de finesse dans le dessin, d'originalité dans les draperies, de vivacité dans les têtes et de bienséance dans la composition. On vante beaucoup à Venise son histoire de l'anneau rendu au doge par un pêcheur: tableau à côté duquel on voit la Tempête de Giorgione, dont il tempère l'affreux spectacle par un contraste des plus gracieux. Il eut un fils qui devint son émule dans l'art, mais on voit par le tableau de Daniel qu'il y a de lui à Sainte Marie Formose à Venise, combien il est resté au dessous de son père. Vient enfin Jean Antoine Licinio, ou Sacchiense ou Cu- *Pordenone.* ticello, appelé communément Pordenone du nom de sa patrie, qui, selon Ridolfi, ayant étudié d'abord à Udine sur les peintures de Pellegrino, adopta ensuite la manière de Giorgione, en ne prenant conseil que de sa propre inclination, qui est le meilleur guide que puisse suivre un peintre quand il veut se faire un style. Les autres élèves de Giorgione ont imité la manière de leur maître: Pordenone a voulu encore s'approprier son caractère qui est le plus fier, le plus décidé et le plus grand qu'on trouve dans toute l'école Vénitienne. Son tableau, dans lequel il a réuni les portraits de sa famille, et qui se voit au palais *Borghese*, est ce qu'il y a de plus remarquable en ce genre dans ce pays. Il est rare de trouver ailleurs des ouvrages de lui, comme son beau tableau de la résurrection du Lazare, qui se voit dans la maison Lecchi à Brescia. Il y en a encore un autre fort beau à Plaisance, ayant pour sujet le mariage de S.te Catherine. Mais son plus grand mérite est dans ses peintures à fresque, qui se trouvent pour la plupart en Frioul, et dans plusieurs petits endroits qui ne sont plus connus

aujourd'hui que pour avoir quelqu'ouvrage de Pordenone. De son école sont sortis Bernard, Jules et Jean Antoine Licinio le jeune, Calderari et autres; mais un de ses meilleurs élèves fut Pomponio Amalteo de S. Vito, son gendre, et qui lui succéda dans son école en Frioul. Pomponio voulut se faire une méthode originale, en affectant une manière d'ombrer moins forte, un coloris plus gai, d'autres proportions de figures et des idées moins grandes que ne les avait son beau-père. Il eut pour écoliers Jérôme Amalteo, Antoine Bosello, Sébastien Seccante et plusieurs autres. *Pomponio Amalteo.*

Tandis que, sans s'étendre hors des confins du pays où elle avait pris naissance, l'école d'Amalteo décorait de ses ouvrages les villes et autres lieux du Frioul, il s'en forma une autre qui fut celle de Pellegrino. Cependant, peu de ses élèves imitèrent sa fresque de S.t Daniel et son tableau de Cividale. Jérôme d'Udine, Luc Monverde, Florigerio et les deux Floriani se distinguèrent dans ce nombre; mais il est tems d'en venir au Titien. *Elèves de Pellegrino dans le Frioul.*

Tiziano Vecellio a vu et représenté la nature mieux qu'aucun autre peintre sous le rapport du vrai. Il apprit de Sébastien Zuccati, de la Valtelline, qu'il eut d'abord pour maître, et ensuite de Jean Bellini, à observer avec finesse et avec discernement tous les objets qui tombent sous les sens; et quand il fit, concurremment avec Alberto Durero, son Christ auquel un Phariséen présente une pièce de monnaie, et qu'on voit à Ferrare, il surpassa cet artiste, malgré tout son talent pour la finesse de l'exécution. Il n'a plus rien fait de semblable en ce genre, et l'on sait que, fort jeune encore, il adopta le style ferme et libre créé par Giorgione, qui fut d'abord son compagnon d'étude, puis son rival. Il existe de lui quelques peintures de cette époque, qu'il n'est pas possible de distinguer de celles de Giorgione. Cependant, le Titien ne fut pas long-tems sans se former un style moins nuancé, moins vif, moins grand, plus suave et qui ravit le spectateur, non par la nouveauté de l'effet, mais par une représentation naturelle de la vérité. Le premier de ses ouvrages, de genre vraiment *Titianesque*, est l'ange Raphael avec Tobie dans la sacristie de S.t Martial; et, peu de tems après, il fit à la confrérie de la Charité un tableau de Notre-Seigneur, qui est un des plus grands et des plus riches en figures qui existent. C'est d'après ces ouvrages et autres, qu'il exécuta dans son meilleur tems, que les critiques ont déterminé le caractère de son style; et le principal point sur lequel ils ne s'accordent pas est le dessin. Après *Le Titien.*

avoir rapporté leurs différentes opinions, Lanzi observe que si, par de plus heureuses combinaisons, ce divin génie avait été plus savant en dessin, il aurait peut-être été le premier peintre du monde, et il aurait sans contredit mérité dans cet art la palme, qui ne lui est disputée par aucun autre dans le coloris. On peut voir à cet égard ce que dit cet écrivain dans son histoire de la peinture, du clair-obscur, du coloris, de l'invention, de la composition et de l'expression de ce grand peintre. Zanetti le place au premier rang pour le dessin parmi les plus habiles coloristes, et vante sa diligence en anatomie; mais il ne croit pas, qu'il se souciât beaucoup d'avoir une connaissance des muscles plus étendue, ni de répandre plus de beau idéal sur ses contours. Quant aux nus, on a une preuve de son talent dans les peintures de la sacristie de la *Salute*, où son dessin se fait admirer jusques dans les extrémités. Mais si l'historien eût fait attention aux autres ouvrages qu'on a de ce peintre à l'étranger, il aurait trouvé à ajouter beaucoup aux louanges qu'il lui donne, dans ses fameuses Bacchanales, et surtout dans ses Vénus, dont une, qui se voit dans la galerie de Florence, a été ingénieusement appelée la rivale de la Vénus des Médicis. On assure que nul n'a peint mieux que lui la physionomie; mais il ne montre pas moins de talent pour l'expression des affections de l'âme. Le Martyre de S.t Pierre à Venise, et celui d'une dévote envers S.t Antoine qui est à la confrérie de ce Saint à Padoue, sont deux tableaux qui n'ont peut-être pas leurs pareils en peinture, pour l'expression de la barbarie des bourreaux d'un côté, et l'air attendrissant du patient de l'autre. La même expression se fait admirer dans le grand tableau représentant le Christ couronné d'épines, qui existait à l'église des Grâces en cette ville, et qui, à notre grand regret, est resté à Paris.

Titianesques à Venise.

Il n'y a pas beaucoup d'artistes, dit Vasari, *qu'on puisse dire avoir été vraiment disciples du Titien, car il a peu enseigné, et chacun d'eux a appris de lui en proportion de ce qu'il a su imiter de ses ouvrages*. On compte plusieurs peintres dans sa famille, et il y a eu pour émules son frère François et son fils Horace, qui ont approché de lui pour le style. Celui qui fit le plus d'honneur à la famille fut Marc Vecellio, qui, à la fois neveu, écolier et compagnons ordinaire du Titien dans ses ouvrages, fut appelé pour cette raison Marc de Titien. Marc fut le père de Titien Vecellio, appelé *Titianello*, pour le distinguer du grand Titien, lequel cultivait la pein-

ture vers le commencement du XVII.e siècle, lorsque le maniérisme commençait déjà à s'introduire dans l'école Vénitienne. D'une autre branche des Vecelli sortirent Fabrice et Thomas Vecellio, et César Vecellio connu encore par son ouvrage sur *les habits anciens et modernes.* Parmi les écoliers et les prosélytes du Titien se distinguèrent Jérôme fils du Titien, Dominique *delle Greche*, Natalino *de Murano*, Polidore de Venise et Boniface de Vérone. Il y a dans les bureaux de Venise une quantité d'ouvrages de ce dernier peintre; et l'on voit entr'autres dans le palais ducal sa fameuse peinture représentant les vendeurs chassés du temple, qui, pour le grand nombre des figures, pour l'intelligence et pour la beauté du coloris et de la perspective, aurait suffi pour le rendre immortel. André, de Sebenico, appelé Medula, imita le Titien dans le coloris avec une certaine vivacité, qui tient du caractère de sa nation. La nature a donné à peu d'hommes autant de talent pour la peinture, sans connaissance du dessin. Titien commença à le mettre en crédit, en le proposant, avec d'autres artistes, pour les peintures à exécuter dans la bibliothèque de S.t Marc, où il a été peut-être plus correct que partout ailleurs. Tintoretto l'aida souvent dans ses ouvrages pour observer sa manière de colorier; il en tenait même un dans son atelier, et disait que tous les peintres auraient dû en faire autant, en ajoutant cependant, qu'il aurait mal fait s'il n'avait pas mieux dessiné que lui. Et en effet, à part le dessin, tout dans André était admirable, beauté de composition, vivacité de mouvemens imités des gravures du Parmésan, charme de coloris qui tient de la vénusté d'André *del Sarto*, touche de pinceau digne d'un grand maître. Il y a au couvent des Théatins à Rimini deux de ses tableaux, savoir la Nativité du Christ et l'Assomption, dans lesquels on voit de petites figures de la dimension de celles du Poussin, et qui sont des plus belles qu'il ait jamait faites.

Boniface de Vérone.

André l'Esclavon.

Parmi les élèves du Titien de de là les monts, on cite honorablement Jean Calcker, flamand; Lambert, allemand; Cristophe Scuartz et un Emmanuel, allemands; Gaspard Nervesa du Frioul, qui travailla à Spilimberg, et Irène de Spilimberg, dont le Titien a fait le portrait.

Elèves ultramontains.

Il y avait à Trévise certain Louis Fumicelli, qu'on ne peut pas dire assurément avait été écolier du Titien, mais qui fut sans contredit un de ses plus habiles imitateurs, ainsi que François Dominici, et Jean Baptiste Ponchino. Padoue dut au Titien deux grands élè-

Titianesques *dans les provinces.*

ves, qui furent Damien Mazza et Dominique Campagnola : on regarde encore comme étant de cette ville Nicolas Frangipane, qui mérita de trouver place dans l'histoire pour son style d'excellent naturaliste. Vicence s'honore de Jean Baptiste Maganza, de Joseph Scolari, bon dessinateur, que la plupart regardent comme Vicentin, et de Jean de Mio, qui travailla dans la bibliothèque de S.t Marc concurremment avec André et autres. Le Titien eut pour prosélytes parmi les Véronais Brusasorci, Farinato et Zelotti. Brescia eut quelques bons peintres, dont le premier est Alexandre Bonvicino, appelé communément le *Moretto* de Brescia. Après sa sortie de l'école du Titien, il conserva dans les commencemens le style de son maître; mais s'étant passionné ensuite pour celui de Raphael, il devint auteur d'une manière tout-à-fait nouvelle et pleine de charmes dans son ensemble, qui ne tient de la méthode de Raphael que ce que pouvait en avoir pris un peintre qui n'avait pas vu Rome, c'est-à-dire de la grâce dans les visages, de la pureté dans les sagomes, de l'étude et de l'expression dans les mouvemens, de la magnificence dans les accessoires, de la diligence et de la finesse dans le pinceau. Quant au coloris il adopta une méthode qui surprend par sa nouveauté et par son effet. Le principal trait de son caractère est un jeu aimable de blanc et de sombre en masses peu grandes, mais bien assorties et bien contrastées entr'elles. Moretto a fait quelques peintures à fresque, mais il a mieux colorié à l'huile. Il a travaillé beaucoup dans son pays; et le tableau du maître-autel à S.t Clément représentant la Vierge en l'air, et au dessous d'elle ce Saint avec d'autres SS., passe pour le plus beau de la ville. Il existe encore de lui dans l'église de S.t André de Bergame un tableau de plusieurs SS., et l'on en voit un autre semblable dans celle de S.t Georges à Vérone : il parait que son tableau de la chute de S.t Paul qui est à Milan était son ouvrage de prédilection, car il a voulu mettre son nom dessus contre son usage. Il fut bon peintre de portraits, et forma dans cet art Jean Baptiste Moroni d'Albino du territoire de Bergame : on trouve dans cette ville beaucoup de ses tableaux. Il n'est cependant pas comparable à son maître pour l'invention, pour la composition ni même pour le dessin. De son école sont sortis François Ricchino, Luc Mombelli et autres.

Alexandre Bonvicino dit le Moretto, de Brescia.

Son école. Jean Baptiste Moroni etc.

Romanino et son école.

Vers l'an 1540 il y avait encore à Brescia, en même tems que Moretto, un autre artiste nommé Romanino, qui fut un ardent émule

de Bonvicino. On croit pouvoir dire avec vérité, qu'il lui fut supérieur en génie et pour la sûreté du pinceau, mais qu'il ne l'égala point pour la diligence ni le goût. Néanmoins on reconnaît la touche d'un grand maître, tant dans les tableaux d'autel, que dans les autres compositions historiques ou bizarres qu'on a de lui à Brescia, et surtout à Vénise, où il est encore préféré par quelques artistes au Moretto pour le grandiose de sa manière, pour l'énergie de l'expression, et pour une habileté propre à embrasser quelqu'objet que ce soit. Il eut dans le nombre de ses écoliers Jérôme Muziano et Lactance Gambara, grand peintre, qui mourut à l'âge de trente-deux ans, et laissa dans Giovita de Brescia, appelé aussi *Brescianino*, un bon élève surtout pour la peinture à fresque. Geronimo Savoldo, de famille noble, et de la même ville, vivait aussi vers l'an 1540, et il a mérité d'être compté par Paul Pino parmi les meilleurs peintres de son tems. Il fut redevable de son talent à l'étude qu'il fit des ouvrages du Titien, particulièrement de ceux de moyenne grandeur, dans l'imitation desquels il mit une diligence scrupuleuse, qui est le principal trait de son caractère. Son meilleur ouvrage a été placé au dessus du maître-autel des PP. Prédicateurs de Pesaro : son petit tableau de la Transfiguration, qui est dans la galerie de Florence, est beau et bien conservé. Enfin, parmi les *Titianesques* de Brescia il faut encore placer Pierre Rosa, un des écoliers que le Titien instruisit avec le plus d'affection ; et c'est de ce grand maître qu'il prit ce coloris vrai, qui se fait remarquer dans les tableaux qu'on voit de lui dans les églises de S.t François et des Grâces, et dans la cathédrale de la même ville. Bergame a eu dans Jérôme Colleoni un excellent imitateur du Titien, et il y en a eu un autre à Créma dans Jean de Monte, écolier peut-être d'Aurelio Buso, qui était aussi de cette ville. Un autre imitateur du Titien a été Callisto Piazza de Lodi, qui devrait être laissé à l'école de Milan, et que Lanzi a placé ici à cause du voisinage de Créma avec Lodi, où il a peint trois chapelles dans l'église de l'*Incoronata*. Il a fait diverses autres peintures pour Brescia, pour Créma, pour la cathédrale d'Alexandrie et pour Milan, où il a peint dans le réfectoire des PP. de Citeaux, actuellement l'hôpital militaire, les noces de Cana, ouvrage admirable pour l'habileté du pinceau, et pour le grand nombre de ses figures qui semblent parlantes.

Geronimo Savoldo etc.

Callisto Piazza.

Jacques Robusti fut surnommé le Tintoretto, parce qu'il était fils d'un teinturier de Venise ; il fut écolier du Titien, qui ayant

Le Tintoretto.

reconnu en lui un rare talent ne tarda pas à le renvoyer de son atelier. Il se fit chef d'une nouvelle école, qui avait pour objet de perfectionner le style de son maître. Dans la mauvaise chambre où la pauvreté l'avait relégué il avait écrit ces mots: *le dessin de Michel-Ange, et le coloris du Titien*; et de la même manière qu'il copiait sans relâche les ouvrages de ce dernier, il fesait aussi son étude des plâtres tirés des statues que le premier avait exécutées à Florence. A ces exercices il joignit un talent, que Vasari, tout en le critiquant, n'a pu s'empêcher d'admirer, et qu'il a appelé le plus étonnant qu'il y ait jamais eu en peinture. Il avait en outre une imagination féconde en idées neuves, et un feu pittoresque, qui lui fesait saisir le caractère des passions les plus fortes, et lui en laissait l'empreinte jusqu'à ce qu'il les eût couchées sur la toile. Tant qu'il mit du soin dans son travail, il fit des ouvrages, où la critique n'a pu trouver de défauts. Tel est son miracle de l'esclave à la confrérie de S.t Marc, qu'il fit à l'âge de trente-six ans, et qu'on regarde comme une des merveilles de la peinture vénitienne. On vante aussi le mérite de sa Crucifixion à la confrérie de S.t Roch, qui est d'une beauté tout-à-fait nouvelle pour un sujet tant de fois répété. Nous nous bornerons enfin à faire mention de sa fameuse Cène, qu'on voit maintenant à la *Salute*, c'est-à-dire au dehors du réfectoire des *Crociferi*, pour lequel elle était faite. Ceux qui l'ont vue à sa place disent que c'était un chef-d'œuvre, attendu que les solives du plancher y étaient prolongées avec tant d'art, et que la perspective en était si bien imitée, que le local en paraissait deux fois plus grand. Mais rarement l'exactitude s'allie à la manie de faire beaucoup: défaut qui obligeait cet artiste à mal faire, ou du moins qui l'empêchait de faire aussi bien qu'il aurait pu. Il vécut et travailla long-tems: aussi ses ouvrages sont-ils en grand nombre; il ne manqua jamais de déployer, toutes les fois qu'il le put, son goût pour les grandes peintures, dont il a laissé un essai admiré même des Caracci, dans la grande salle du conseil: ouvrage fait dans sa vieillesse, qui a pour sujet le Paradis, et dont les figures sont presqu'innombrables.

Disciples de Tintoretto.

Le plus habile de ses écoliers a été son fils Dominique, qui, tout en conservant beaucoup de ressemblance avec lui pour les visages, pour le coloris et pour l'harmonie, n'a pas eu le même génie. A côté de Dominique il faut placer sa sœur Marie, qui s'est

rendue célèbre dans l'art de faire les portraits. On cite parmi les autres disciples du Tintoretto, Paul François, flamand; Martin de Vaz, d'Anvers, et Odouard Fialetti de Bologne, bon dessinateur et versé dans les préceptes de l'art, mais de peu de génie. Parmi ses imitateurs on compte César *delle Ninfe*, Flaminio Floriano et autres dont les noms sont peu connus.

Ecole de Bassano. Jacques da Ponte.

Jacques *da Ponte*, fils de François, qu'on cite avec éloge parmi les bons artistes du quinzième siècle, fut d'abord instruit par son père, et les premiers ouvrages qu'il fit dans son pays portent l'empreinte de cette première éducation. Etant passé à Venise il fut recommandé à Bonifazio, et s'exerça à dessiner les contours du Parmésan, et à copier des ouvrages de Bonifazio et du Titien: ce qui le conduisit à créer un second style dit *Titianesque*, dont il ne reste que quelques tableaux dans sa patrie. Après la mort de son père, il retourna chez lui. La beauté du paysage, le grand nombre de troupeaux, et la fréquence des foires et des marchés lui firent naître peu à peu l'idée du troisième style qu'il adopta, et dont le naturel, la simplicité et la grâce ont prévalu en Italie sur le goût de l'école flamande. Jacques, surnommé Bassano, a tenu deux méthodes dans la conduite du pinceau; la première offre une belle union de teintes, qui se terminent par une touche franche et décidée; la seconde se compose de simples coups de pinceau formant des teintes brillantes et variées, et exécutés avec une aisance et une sorte d'indifférence, qui leur donnent de près l'air d'un amas confus de couleurs, et de loin toute la magie du plus beau coloris. Il a mis dans chacune de ces deux manières une originalité de style, qui sied parfaitement dans les compositions de goût. Cet artiste visa d'abord à se faire un grand style, et on juge par quelques peintures qui se voient encore à la façade de la maison Micheli, qu'il ne manquait pas de dispositions pour y réussir; mais il s'arrêta dans la suite à des proportions moins grandes, et à des sujets qui demandaient moins de force. Il parait toujours chercher à introduire dans ses ouvrages des chandelles allumées, des cabanes, des paysages, du bétail et des ustensiles de cuivre: objets qu'il représentait au naturel et qu'il aimait à répéter. On trouve de lui dans les galeries presque toujours les mêmes sujets tirés de l'ancien et du nouveau Testament, tels que les festins de Marthe, du Pharisien et du mauvais riche, avec une grande profusion de vases en cuivre, l'arche de Noé, le retour de Jacob, la nouvelle de la naissance du Christ annoncée

par les anges aux bergers avec un grand nombre d'animaux différens, la Reine de Saba, les trois mages vêtus de velours et de riches draperies, et la descente de la croix à la lumière des flambeaux. A force de répéter ces mêmes sujets, il finit par les traiter avec toute la perfection dont il était capable. C'est ainsi qu'il s'est fait admirer dans sa Nativité qu'on voit dans l'église de S.t Joseph à Bassano, et qui est le chef-d'œuvre, non seulement de cet artiste, mais encore de la peinture moderne pour la force des teintes et du clair-obscur; et il s'est acquis le même honneur dans sa sépulture du Christ au séminaire de Padoue, et dans son sacrifice de Noè à S.te Marie Majeure à Venise. Il suit de là, que les ouvrages exécutés par ce peintre à une certaine époque de sa vie, et qu'il a voulu soigner, sont particulièrement estimés. Il savait néanmoins varier ses compositions, comme on le voit par son autre Nativité qui est à l'église de S.t Ambroise à Milan.

Ecole de Bassano.

Bassano eut quatre fils qu'il instruisit dans la peinture: cet art fut ensuite enseigné par eux à d'autres, mais en perdant toujours davantage de son premier éclat. De ces quatre frères, François et Léandre étaient ceux qui montraient le plus de disposition à imiter leur père: aussi s'applaudissait-il de l'habileté du premier pour l'invention, et du talent du second pour les portraits. Quant aux deux autres, il disait que c'étaient d'excellens copistes de ses ouvrages. Et en effet il a été si bien imité par tous, mais surtout par les deux derniers, que dès lors plusieurs de leurs copies trompaient les professeurs mêmes, au point qu'ils les prenaient pour des ouvrages de leur père. Néanmoins il travaillèrent tous aussi de leur chef; et François donna à Venise, où il s'était établi, les meilleurs essais de son talent dans les peintures représentant plusieurs faits de l'histoire vénitienne, qu'il exécuta dans le grand palais, et qui furent achevées ensuite par son frère Léandre, professeur de beaucoup de réputation. Le meilleur élève qu'ils firent fut Jacques Apollonio, qui était leur neveu. A Bassano on fait encore quelque cas de Jules et de Luc Martinelli, d'Antoine Scaiario, de Jacques Guadagnini, de Jean Baptiste Zampezzo et de Jean Antoine Lazzari.

François, Léandre, Jean Baptiste et Jérôme da Ponte.

Jules et Luc Martinelli etc.

Ecole Véronaise.

Tandis que l'école Bassanaise offrait dans de petits tableaux tout ce que la nature champêtre a de plus simple, il s'en forma à Vérone une autre qui les éclipsa toutes par la grandeur de ses compositions, et par la magnificence vraiment royale des édifices, des vêtemens, des ornemens, et par le pompeux appareil des esclaves qui

y étaient représenté. Cette partie de l'art était encore à perfectionner, et ce fut Paul Caliari, dit le Véronèse, qui en eut l'honneur. Né à Vérone, d'un sculpteur nommé Gabriel, il eut pour maître de peinture Brandile, et fit en peu de tems des progrès merveilleux dans cet art. Cependant il était venu à une époque où il était difficile de s'y distinguer, tant l'école Véronaise avait d'hommes à talens. Ceux qui y tenaient le premier rang, lorsque Paul commença à se faire connaître, étaient trois de ses concitoyens, dont le nom n'est encore guères moins célèbre à Vérone que le sien, savoir; Baptiste d'Angelo, surnommé *del Moro*, Dominique Ricci, appelé *Brusasorci* à cause de la manie qu'avait son père de brûler les souris, et Paul Farinato, nommé aussi *degli Uberti*. Ces trois artistes furent invités par le cardinal Hercule Gonzague à venir à Mantoue pour y faire chacun un tableau: Paul Caliari, plus jeune qu'eux, fut aussi appelé à cette espèce de concours, dans lequel, au jugement de Vasari et de Ridolfi, il les surpassa tous. Le public, qui n'est jamais prompt à applaudir à une réputation naissante, ne sut, ou ne crut point que Paul avait eu cet avantage sur ses collaborateurs; c'est pourquoi le jeune artiste, pressé par le besoin quitta Vérone, où il laissa sur un autel à S.t Fermo une Madone entre deux Saintes, et quelques autres essais de son rare talent. Il s'arrêta d'abord à Vicence, puis à Venise où il s'étudia à perfectionner son coloris sur les ouvrages du Titien et du Tintoretto; mais il parait qu'il se proposa de les surpasser par l'élégance et la variété des ornemens. Les premiers ouvrages qu'il fit dans la sacristie de S.t Sébastien n'offrent que les premières ébauches de son style. Mais après qu'il eut vu Rome, il déploya les richesses de son imagination dans les peintures qu'il fit ensuite à Venise, et surtout dans l'espèce d'apothèose où il représenta cette ville pompeusement vêtue, élevée en haut, couronnée par la Gloire, célébrée par la Renommée, et ayant pour cortège l'Honneur, la Liberté et la Paix. Ce tableau est un abrégé des beautés enchanteresses qu'offre le style de Paul, qui ravit dans son ensemble comme dans ses parties, et dans les productions duquel l'œil est émerveillé de la clarté brillante des espaces aériens, de la magnificence des édifices, de la gaieté et de la dignité des visages peints la plupart d'après le naturel et embellis par l'art, de la grâce des attitudes, du choix des vêtemens, de la vivacité des couleurs, de l'harmonie particulière qui règne dans leur distribution, et de la touche du pinceau, qui, à beaucoup de célérité, allie toujours la

Paul Caliari et ses contemporains.

plus grande intelligence. Toutefois cet ouvrage ne lui fit pas autant d'honneur que ses Cènes, dont trois se voient, l'une de l'Eucharistie, à Sainte Sophie à Venise; l'autre, qui est d'un travail exquis, dans la maison Borghese à Rome; et la troisième, qui est le festin donné par S.t Georges aux pauvres, chez les Servites à Vicence. Outre ces trois Cènes il en fit encore quatre autres de grande dimension et riches d'invention, pour autant de réfectoires de maisons religieuses. La première, qui est à S.t Georges Majeur, et a pour sujet les noces de Cana, est un ouvrage inestimable pour le nombre des figures, et pour la particularité qu'il a de nous offrir les portraits des princes et des hommes illustres qui vivaient alors. La seconde, qui est mieux conservée et se trouve à S.t Jean et à S.t Paul, représente la cène donnée par Mathieu au Sauveur, et se fait remarquer par la beauté des têtes. La troisième, qui est à S.t Sébastien, est le festin de Simon. La quatrième, qui était dans le réfectoire des Servites, et que les professeurs Vénitiens préféraient aux autres, fut envoyée avec la précédente à Louis XIV, et placée à Versailles. Comment le peintre est-il arrivé dans chacune d'elles à décorer le lieu de la scène de monumens d'architecture, disposés de manière à multiplier les spectateurs de la fête? Quelle expression de sentiment dans chacun des principaux acteurs! Quelle richesse d'appareil! Quelle somptuosité de mets! Quelle pompe dans les convives! A la vue de tant de beautés, on serait tenté de lui pardonner l'incorrection du dessin où il tombe quelquefois, et les fautes qu'il commet toujours contre l'ancien costume. Il y a encore à Venise de ses tableaux, pleins de ces grâces riantes qu'il savait y répandre. On vante particulièrement celui de la maison Pisani, ayant pour sujet la famille de Darius présentée à Alexandre, qui est d'une richesse étonnante, et d'une expression attendrissante. On a de ce peintre une quantité de portraits et de tableaux représentans des Vénus, des Adonis, des Amours et des Nymphes, où l'on voit que l'élégance des formes, la bizarrerie des ajustemens, la nouveauté des inventions étaient des sujets familiers à son pinceau. En histoire sacrée, un de ses sujets favoris était le mariage de S.te Catherine; et parmi les divers tableaux qu'il en a faits, celui qui se trouve dans la galerie des Pitti est un des plus étudiés.

Ecole de Paul. Benoit, Charles, et Gabriel Caliari.

L'école de Paul commence par Benoit son frère cadet, et par Charles et Gabriel ses deux fils. Le premier n'eut pas beaucoup de génie; et, dans les ouvrages de sa composition, il se montre

imitateur de Paul, qu'il copie quelquefois avec succès dans quelque têtes ou dans quelques draperies, mais il n'est pas toujours égal à lui-même. Carles Caliari, appelé Carletto, reçut de la nature un talent semblable à celui de Paul; il fesait les délices de son père, dont il imita le style mieux qu'aucun autre, et il acheva plusieurs tableaux que celui-ci avait laissés imparfaits. Ses peintures paraissent quelquefois être de Paul, soit qu'il ne les fît pas seul, soit qu'elles fussent au moins retouchées par son père; mais lorsqu'il a travaillé seul, ses ouvrages ne peuvent pas se confondre avec ceux de ce dernier, sa touche étant plus pesante et son coloris plus vigoureux. Gabriel ne fit presque jamais rien sans son frère. Nous ne croyons pas qu'il soit facile de déterminer le nombre des élèves et des imitateurs de Paul, tant ils sont nombreux. Parmi les Vénitiens nous ferons mention de Michel Parrasio. Les habitans de Conegliano nous ont conservé le souvenir d'un de leurs concitoyens nommé Ciro. Castelfranco vante César Bartolo Castagnoli. De tous les Véronais celui qui approcha le plus de Paul, quand il le voulut, et qui fut son compagnon, son émule et en même tems son ami, c'est Baptiste Zelotti, qui, élevé dans la même académie que lui, tantôt l'aida dans ses travaux, et tantôt travailla et enseigna seul, mais presqu'en suivant ses traces. Il était fecond en idées, leste dans le maniement du pinceau, et compositeur non moins savant que judicieux; et il aurait été un autre Paul, s'il l'eût égalé pour la beauté des têtes, pour la variété et pour la grâce. Un de ses plus grands ouvrages sont les peintures dont il a décoré vers l'an 1570 plusieurs chambres de la maison de campagne du marquis Thomas Obizzi au *Catajo*, et où il a représenté l'histoire de cette antique famille. Zelotti n'égala point Paul dans la peinture à l'huile; néanmoins il l'a tellement imité dans sa chute de S.t Paul, et dans sa pêche des apôtres qu'on voit dans la cathédrale de Vicence, que ces peintures sont regardées par quelques-uns comme des ouvrages de son maître.

Baptiste Zelotti.

Nous ferons mention ici de deux autres peintres, l'un étranger et l'autre Vénitien, qui ont eu chacun un style absolument différent de ceux que nous avons décrits jusqu'à présent. Le Vénitien est Baptiste Franco, surnommé Semolei, maître de Baroccio, et toujours prudent imitateur de Michel-Ange. L'étranger est Joseph Porta *della Garfagnana*, qui ayant été instruit à Rome par François Salviati, prit son nom, et conserva tout le caractère de l'école Florentine, sauf quelques teintes dont il la ravive dans le goût véni-

Styles étrangers à Venise.

Baptiste Franco Joseph Porta.

tien. Il reste de lui à Venise plusieurs tableaux d'autel, et entr'autres une fort belle Assomption aux Servites, avec une descente de croix à Murano, d'une invention originale, et pleine d'expression: ce qui n'est pas commun dans cette école.

Paysagistes etc. C'est le Titien qui a ouverte la carrière du paysage. Celui qui l'a imité parmi les Vénitiens dans ce genre de peinture a été Jean Marie Verdizzotti, homme de lettres et son ami intime, qui a fait sous sa direction des paysages dont on fait beaucoup de cas dans les galeries, où néanmoins ils sont très rares. Genzio ou Gennesio Liberale, du Frioul, a eu beaucoup de talent pour les représentations de poissons. Morto de Feltre, Jean d'Udine et Georges de Belluno se sont distingués dans les grotesques. Les ouvrages d'architecture ont trouvé d'excellens peintres dans Christophe et dans Etienne Rosa, l'un et l'autre de Brescia, et tous les deux amis et aides du Titien. Enfin *Mosaïque.* l'art de la mosaïque en pierres et en verres coloriés fut porté alors dans Venise à une perfection, dont fut étonné Vasari, et qui lui fit dire *qu'on ne pourrait pas mieux faire avec les couleurs.* L'église de S.t Marc et son portique sont encore à présent une espèce de Musée incomparable, où, à compter du XI.e siècle, on peut voir les progrès du dessin de tous les âges jusqu'à nos jours, dans des ouvrages de mosaïque commencés par des Grecs et continués par des Italiens. On voit dans la chapelle des Mascoli des peintu- *Michel Zambono.* res de Michel Zambono, où sont représentés divers faits de la vie de la Vierge: ouvrage dans l'exécution duquel il règne beaucoup de diligence, et dont le dessin est du meilleur goût de l'école des Vivarini. La même opinion subsistait encore du tems du Titien, qui aida même de ses dessins plusieurs mosaïcistes. Marc *Rizzo, Bianchini Zuccati etc.* Lucien Rizzo et Vincent Bianchini furent les premiers, qui, vers l'an 1517, introduisirent dans l'art une pleine réforme. Ils furent même surpassés l'un et l'autre par François et par Valère Zuccati de Trévise, ou plutôt de la Valteline. Après eux vint Arminio, fils de Valère, qui, outre l'habileté mécanique qu'il avait dans les ouvrages de pierres et de verres rapportés, se rendit recommandable par une grande intelligence de dessin. Les autres eurent besoin pour la plupart de cartons et de peintures bien finies pour les exécuter en mosaïque, et firent des ouvrages bien inférieurs à ceux de leurs prédécesseurs. De ce nombre furent Dominique, frère, et Jean Antoine, fils de Vincent Bianchini et Barthelemi Bozza, qui exécutèrent les dessins de Salviati et du Tintoretto. Ils furent suivis

de Jean Antoine Marini, de Laurent Ceccato et autres dont l'histoire finit en 1618.

Jacques Palma, le jeune, ainsi appelé pour le distinguer de son grand oncle, peut être regardé comme le dernier du bon âge, et le premier du mauvais. Il naquit en 1544, et s'exerça d'abord à copier les ouvrages du Titien et ceux des meilleurs autres peintres nationaux. Pendant les huit ans qu'il demeura à Rome, il copia Raphael, Michel-Ange, et particulièrement Caravaggio, et se forma ainsi d'excellens principes: de retour à Venise, il fit plusieurs ouvrages, où il fit l'application des meilleures règles de l'école Vénitienne réunies à celles de l'école romaine. Il était néanmoins peu recherché, à cause du haut crédit dont jouissaient alors Tintoretto et Paul Véronèse. Il s'acquit néanmoins la protection de Vittoria, architecte et sculpteur alors très-accrédité, qui s'empressa de le favoriser et de l'aider de ses conseils. Il ne se passa pas longtems, que surchargé de commissions, il se relâcha de sa premiere activité. Il devint encore plus négligent après la mort des plus anciens de ses concurrens; et se voyant désormais l'unique maître, il commença à travailler avec plus de précipitation. Ses tableaux ont souvent l'air de simples ébauches, comme le chevalier d'Arpino le lui disait en plaisantant. Pour avoir de lui un ouvrage digne de son mérite, il fallait lui donner beaucoup de tems et lui en promettre un prix considérable. C'est à ces deux conditions qu'il fit pour la maison Moro le beau tableau de S.t Benoît qui se voit à S.t Cosme et S.t Damien. L'invention de la croix à Urbin, tableau riche en figures, est plein de beautés, de variété et d'expression. On est étonné qu'un artiste, par lequel l'école de Venise a commencé à se détériorer, ait encore conservé des beautés naturelles et des qualités, dont le charme ne se fait pas moins sentir au cœur qu'à la vue.

III. époque. Les maniéristes gâtent, dans le XVII. siècle la peinture vénitienne. Jacques Palma le jeune.

Marc Boschini, Vénitien, fut écolier de Palma, et nous avons en lui un exemple de ce qu'étaient les peintres de la troisième époque. Il s'occupa plus de la gravure que de la peinture, et ne laissa pas cependant d'acquérir aussi dans ce dernier art un certain mérite, en imitant, tantôt Palma, comme dans sa Cène du Sauveur qui se voit dans la sacristie de S.t Jérôme, et tantôt le Tintoretto, comme dans quelques tableaux qui restent de lui dans le Padouan. On cite particulièrement dans le nombre de ses écrits celui qu'il composa en quatrains intitulé: *La carta del navegar pittoresco* etc. dans lequel il a fait, en mauvais style du dix-septième siècle, un

Disciples de Palma. Marc Boschini.

éloge exagéré des peintres vénitiens, qu'il élève au dessus de tous les peintres du monde, sans faire aucune différence entre les bons artistes antérieurs et les maniéristes de son tems. Plusieurs autres se rapprochèrent du style de Palma, et Boschini en compte six dont la manière était si conforme à celle de ce peintre, qu'il faut être connaisseur pour pouvoir distinguer ses ouvrages des leurs. Ces six artistes sont; Léonard Corona, André de Vicence, Santo Peranda, Antoine Vassilacchi, dit l'*Aliense*, Pierre Malombra et Jérôme Pilotto. Boschini les considère comme d'habiles peintres; et vraiment, outre le talent du coloris, on retrouve dans les ouvrages de la plupart ce feu d'imagination et ces contrastes de teintes qui ont plu après le Titien, et qui les rendent dignes d'être accueillis dans les bonnes galeries. Malombra pourrait être exclus du nombre des maniéristes: car s'il s'est écarté quelquefois de la bonne voie, ce n'a été que par erreur, et non par principe. Ses tableaux les plus estimés sont ceux où il a représenté la célébration de cérémonies religieuses ou civiles sur la grande place, ou dans la grande salle du conseil. Quant aux autres maniéristes, qui ont adopté plus ou moins le style de Palma, il serait même fastidieux d'en citer les noms.

Corona, le Vicentin, Peranda etc.

Secte des naturalistes et des tenebrosi vers l'an 1650.

Après cette époque, qui fut particulièrement vers les années 1630 et 1631, la décadence du bon style de l'école vénitienne continua à faire de rapides progrès. Zanetti observe que, vers le même tems, il vint s'établir à Venise quelques peintres étrangers, qui, professant chacun des principes d'écoles différentes, et admirateurs pour la plupart du style populaire du Caravaggio, ne s'accordaient que sur ces deux points, qui étaient; le premier, de rechercher le vrai; excellente idée, qui tendait à rendre à la peinture, dont on avait fait un vil métier, l'honneur d'être un art, mais que peu d'entr'eux surent mettre à profit, soit par leur peu de discernement dans le choix du naturel, soit parce qu'ils ne savaient point l'ennoblir, ou qu'ils ne connaissaient, pour l'embellir, que le maniérisme des teintes sombres et renforcées; le second de faire usage d'imprimures obscures et huileuses: défaut qui, en favorisant la célérité du travail, nuit considérablement à la durée de l'ouvrage. Aussi ne reste-t-il aujourd'hui de ces peintures que les clairs, les masses d'ombre et les demi-teintes en ayant totalement disparu; motif pour lequel cette classe d'artistes a été appelée dans la suite la secte des *Tenebrosi*. Ceux qui désireraient connaître quelques essais du goût de cet âge, pourront voir les peintu-

res, quoique de style et de mérite différens, d'Antoine Beverense, de Pierre Ricchi, de Fréderic Cervelli, de François Rosa, de Jean Baptiste Lorenzetti, et de plusieurs autres nommés par Lanzi. Il est cependant difficile qu'une génération se déprave tout entière; et en effet, parmi les maniéristes de cette époque, il y eut de bons imitateurs du Titien, de Paul Véronèse et même de Raphael. Le principal soutien du bon style fut Jean Contarino, fidèle prosélyte du Titien, qui peignit sur le plafond de l'église de S.t François de Paule une Résurrection et autres mystères, avec un charme de coloris, et avec une diversité et une précision d'attitudes dans les figures, qui font de cet ouvrage un des plus beaux de la ville. Il mit beaucoup de vérité dans ses portraits; et, après lui, les artistes les plus distingués dans ce genre de peinture furent Tibère Tinelli et Jérôme Farabosco, qui eut pour écolier Pierre Bellotti, vrai et fidèle copiste de la nature. Dans le même tems vivait aussi le chevalier Charles Ridolfi, qui sut se préserver du style de son tems, non moins dans l'art d'écrire que dans la peinture, et qui conserva dans celle-ci le caractère de vérité et de gravité qui régne dans son traité des *Vies des peintres Vénitiens.* On loue particulièrement sa Visitation faite pour l'église de *Tous les Saints* à Venise, à cause de la nouveauté des nuances de coloris, de la beauté du relief et de l'étude qu'on remarque dans ce tableau. Deux autres artistes non moins amis du bon goût furent Vecchia et Loth, aussi dignes qu'aucun autre d'appartenir à cette classe de peintres. Le premier fut si heureux dans l'imitation des anciens, que quelques-uns de ses tableaux sont pris encore aujourd'hui pour des ouvrages de Giorgioni, de Licini et du Titien. Ce qu'il a fait de mieux sont des tableaux de chambre représentant des jeunes gens armés et portant des panaches à la manière de Giorgione, pourtant à quelque caricature près. On fait le plus grand cas de la mort d'Abel de Loth dans la galerie de Florence, et de son Loth ivre que possède la maison Trivulzi à Milan.

Meilleurs peintres de cette époque.

Jean Contarino.

Tibère Tinelli; Jérôme Farabosco. Le chevalier Charles Ridolfi.

Vecchia et Loth.

La contagion du mauvais exemple, qui avait si sensiblement altéré la peinture à Venise, s'étendit aussi dans les provinces; mais s'il y eut des villes qui en ressentirent les effets, il y en eut d'autres aussi où il se trouva des hommes assez éclairés pour en garantir leur pays. Antoine Carino, qui s'était établi à Udine, prit Tintoretto et Paul Véronèse pour ses modèles. C'est, après Pordenone, le génie le plus marquant que le Frioul ait produit en pein-

Etat de la peinture dans les villes de province.

Antoine Carino.

ture. Il a montré de l'esprit et de la nouveauté dans ses grands sujets d'histoire, de la hardiesse dans le dessin, de l'habileté dans le coloris, de l'expression dans les affections de tout genre; mais souvent aussi sa trop grande hâte l'a rendu maniéré. Un de ses ouvrages les plus étudiés, et en même tems les mieux conservés, est un Saint Thomas de Villanuova, qui se voit au dessus de l'autel de Sainte Lucie à Udine. Mais ce fut à Vérone que la peinture trouva son plus sûr asile. Dario Varotari, né dans cette ville, étant allé s'établir à Padoue, y fut comme la pierre fondamentale d'une école qui devint florissante. Son dessin est correct, comme l'est généralement celui des artistes véronais, et quelquefois il est timide comme celui de quelques écoliers du quinzième siècle, qui, tout en affectant dans leurs contours plus de moelleux que leurs maîtres, semblent craindre à chaque trait de trop s'écarter de leurs exemples: c'est dans ce goût que sont faites ses peintures de S.t Egidio à Padoue. Il eut quelques écoliers; mais celui qui lui fit le plus d'honneur fut son fils Alexandre, qui étant resté orphelin s'en alla à Venise, où il ne tarda pas à se distinguer, et où on lui donna le surnom de Padovanino, sous lequel on le désigne encore aujourd'hui. Il fit ses premières études sur les fresques du Titien à Padoue, et les copies qu'il en tira à cet âge firent et font encore à présent l'étonnement des professeurs. Il continua à faire les mêmes études sur les ouvrages de ce peintre à Venise, et il est préféré par quelques-uns à tous ses autres imitateurs. Les sujets favoris du Padovanino, ceux qu'il représentait le mieux et qu'il reproduisait le plus souvent dans ses ouvrages, étaient des femmes, des chevaliers, des armes, des amours, et en général des enfans. Il a connu le faire du bas en haut; et le meilleur essai que l'on ait peut-être de son talent en ce genre sont les belles peintures qu'il a faites dans l'église de S.t André à Bergame, lesquelles ont pour sujet trois faits de la vie de ce Saint, et sont accompagnées d'ouvrages d'architecture qui égaient la vue: ces peintures sont d'un fort bel effet, et parsemées de Vénus sur tous les côtés. On prétend que son chef-d'œuvre sont les noces de Cana dans le Chapitre de la Charité à Venise: les figures y sont en petit nombre en proportion de l'espace; mais on y admire la pompe des vêtemens et des ornemens, la vérité des chiens qui y sont représentés dans le goût de Paul Véronèse, la beauté des gens de service, et l'élégance des formes dans les femmes, qui ont plus d'idéal que dans le Titien, et dont

Dario Varotari.

Alexandre Varotari, dit le Padovanino.

les attitudes ont beaucoup de grâce. Néanmoins les teintes n'ont pas dans ce tableau autant d'éclat ni de fraîcheur, que dans les quatre histoires de la vie de S.t Dominique, qu'on voit dans un réfectoire de S.t Jean et de S.t Paul, et qui sont comme la fleur du style de ce peintre. Il eut des écoliers si habiles à l'imiter, que les professeurs vénitiens eux-mêmes ont de la peine à distinguer leurs ouvrages de ceux du maître. Un des plus renommés fut Barthelemi Scaliger, que les Padouans regardent comme leur concitoyen. *Ses écoliers.*

Pierre Liberi, qui succéda au Padovanino, et soutint l'honneur de son pays, fut en même tems un grand peintre, et, selon quelques-uns, le plus savant dessinateur de l'école vénitienne. Son style tient de toutes les écoles, et a plu en Allemagne plus encore qu'en Italie: on le distingue néanmoins en style grandiose et en style gracieux. Ses ouvrages, dans le premier genre, sont les moins nombreux, et l'on en voit à Venise un massacre des Innocens, à Vicence un Noé sortant de l'arche, et à Bergame un déluge universel. Il existe de lui dans la seconde ville un tableau, où le Père Eternel est représenté plus nu qu'il ne convient, avec une Sainte Catherine: erreur de jugement qui fait tort à cette peinture, du reste très-belle. Dans le genre gracieux il a fait plusieurs tableaux de chambre, et surtout des Vénus nues dans le goût du Titien, qui sont ses chefs-d'œuvre. Il aima trop le rouge dans les chairs, et souvent il en fit abus dans les mains et aux extrémités des doigts. Du reste son coloris a de la suavité, ses ombres sont tendres et douces dans le genre du Corrège, ses profils sont souvent pris de l'antique, et l'on reconnaît dans la touche de son pinceau la main d'un maître. Marc Liberi son fils n'est point à lui comparer. Nous n'ometterons pas de parler ici de Luc Ferrari de Reggio, qui vécut long-tems et mourut à Padoue où il enseigna son art. Elève de Guido, il eut un style plus grandiose que gracieux; toutefois il laisse apercevoir dans certains airs de tête et dans certaines attitudes élégantes la grâce de son maître. On a de lui dans l'église de S.t Antoine de Padoue une Piété, d'un grand caractère et d'un rare coloris. Minorello et Cirello furent ses élèves et ses imitateurs: on peut encore comprendre dans leur nombre François Zanella, peintre d'esprit, mais peu étudié. *Pierre Liberi.* *Luc Ferrari et ses élèves.*

A cette époque Vicence ne produisit rien d'original; elle eut néanmoins une école qui était une espèce de ramification de celles de Paul Veronèse et de Zelotti; mais la plupart de ses ouvrages

sont médiocres et n'annoncent que de la pratique dans leur exécution. Cette ville aurait été trop heureuse, si elle eût eu des peintres aussi habiles que ses architectes. C'est pourquoi nous ne ferons mention que de Lucio Bruni et de Jean Antoine Fasolo, qui prit le Véronèse pour son premier modèle, et eut pour écolier Alexandre Maganza, qui est cité parmi les *Titianesques*, pour son habileté dans les représentations d'architecture, pour son discernement dans la composition et pour la beauté de ses visages, mais dont le coloris n'a pas l'impastation des précédens. Après la mort de Maganza et de ses fils qui périrent dans la peste de 1630, l'école de Vicence eut pour soutiens François Maffei, Jules et Charles Carpioni et Barthelemi Cittadella, peintres dont les ouvrages vus à côté de ceux de Maganza, semblent quelquefois sortis de la même académie, soit parceque leurs auteurs ont étudié à Vicence les modèles qu'ils ont imités, soit parceque leur style, qui tient de celui du Véronèse et de Palma, était alors très-en vogue. Après que l'ancienne école se fut tout-à-fait éteinte à Bassano, il y eut dans cette ville un Jean Baptiste Volpati, assez ressemblant à Carpioni pour le style, lequel y fit un grand nombre de tableaux. Les peintres Véronais contemporains de Palma, aussi bien que ceux qui vinrent après lui jusqu'à la fin du XVII.e siècle, soutinrent la réputation de leur ville, et restèrent attachés à leur bonne méthode d'impression et de coloris. Nous avons déjà parlé de Claude Ridolfi, qui fut renommé dans les états du Pape, quoiqu'il n'ait pas cessé de travailler dans le pays vénitien. Il laissa dans son pays un bon imitateur de son style, qui fut Jean Baptiste Amigazzi. Il fut surpassé par Benoit Marini d'Urbin. Mais le plus renommé parmi les premiers artistes de son tems fut Alexandre Turchi, dit l'*Orbetto*, qui fut l'émule plus encore que l'écolier de Felix Brusasorci. Il n'y a pas d'endroit où il y ait plus de ses ouvrages qu'à Vérone. Cet artiste paraît avoir eu en vue de se faire une manière composée de celle de plusieurs écoles, et il a voulu donner en outre un caractère original aux portraits qu'il introduit dans ses sujets d'histoire, et qui se font remarquer par la vivacité et le moelleux des chairs. A Vérone il a représenté les tourmens de XL Martyrs dans un tableau, qui, par le mélange des couleurs et par les ombres tient beaucoup de l'école Lombarde : cet ouvrage est un des plus étudiés, des plus soignés et des plus gais qu'il ait jamais faits : on y retrouve le dessin et l'expression de l'école romaine, avec le coloris de l'école vénitienne. Sa Piété qu'on

Lucio Bruni, Jean Antoine Fasolo, Maganza etc

*Alexandre Turchi, dit l'*Orbetto.

voit dans l'église de la Miséricorde à Vérone, est d'un dessin, d'une composition et d'un coloris si bien entendus, qu'elle est regardée par quelques-uns comme son meilleur ouvrage. Paschal Ottini, qui acheva avec l'Orbetto quelques tableaux que Felix Brusasorci avait laissés imparfaits, est un peintre de belles formes et d'une expresion non commune. Un artiste qui ne le lui céda point en talent fut Marc Antoine Bassetti, que Ridolfi cite avec honneur, surtout pour le dessin et comme excellent coloriste. L'école de Moretto continuait alors à exister à Brescia, mais son esprit ne s'y était pas entièrement conservé. Après Moretto plusieurs artistes de cette ville, élevés à l'école vénitienne, en rapportèrent chez eux les principes. Dans ce nombre on distingue Antoine Gandini et Pierre Moroni, qui avaient été écoliers du Véronèse. Philippe Zanimberti, élève de Peranda, eut un bon genre de peinture et beaucoup de vivacité dans le coloris. François Zugni de Brescia est compté par Ridolfi pour un des bons élèves du Palma; et Grazio Cossale, artiste d'une imagination très-féconde, fut l'émule de la facilité de Palma, sans cependant en abuser. A Bergame, la peinture était soutenue, du tems de Palma et des maniéristes vénitiens, par les succeseurs de Loth et de ses contemporains. De grands éloges ont été donnés à Jean Paul Lolmo, bon peintre de figures de petite dimension. Il y en avait alors deux autres, d'un style tout-à-fait moderne, c'étaient Salmeggia et Cavagna. Enée Salmeggia, surnommé le *Talpino*, après avoir fait ses premières études de peinture à Crémone sous les Campi, puis à Milan sous les Procaccini, alla ensuite à Rome où il étudia Raphael, qu'il imita depuis lors toute sa vie. Orlandi et autres vantent son S. Victor aux Olivétains de Milan, ainsi que quelques autres ouvrages, qu'ils disent avoir été pris pour des ouvrages de Raphael. La pureté de ses contours, l'air de jeunesse dans ses visages, le moelleux de son pinceau, la forme de ses plis, la grâce de ses attitudes et de son expression décèlent en lui le plus fort attachement aux principes de ce grand maître; mais il lui est bien inférieur dans le grandiose, dans l'imitation de l'antique, dans la composition, et dans le coloris. Il a fait à l'église de la Passion à Milan un Christ en prière dans le Jardin, et une Flagellation, qui sont des ouvrages de son plus beau style. Il en existe à Bergame plusieurs autres, parmi lesquels on distingue les deux tableaux d'autel à Sainte Marie et à Sainte Agate. François et Claire, ses enfans, surent mieux imi-

Ottini, Bassetti etc.

Peintres à Brescia.

Peintres à Bergame.

Enée Salmeggia.

Cavagna. ter ses figures qu'approfondir sa théorie. Cavagna n'est pas moins estimé que Salmeggia dans son pays. Elève de Morone, il eut de la prédilection pour l'école vénitienne, et s'attacha particulièrement au Véronèse, dans le style duquel sont ses meilleurs ouvrages. Il avait reçu dans son pays de bons principes sur la peinture à fresque, dans laquelle il excella comme l'atteste le bel exemple qu'il en a laissé dans le chœur de S.te Marie Majeure, ayant pour sujet l'entrée triomphante de la Vierge dans le ciel. Il ne fut pas moins habile pour la peinture à l'huile, et l'on admire en ce genre dans l'église du S.t Esprit son Daniel dans la fosse aux lions, et son Saint François stigmatisé. On vante encore davantage son crucifix entouré de SS., à Sainte Lucie, qui est un des plus beaux ouvrages de peinture qu'ait la ville de Bergame. Son fils François, surnommmé le Cavagnuolo, s'éleva au dessus de la médiocrité. Après ces deux artistes il convient de citer François Zucco, écolier des Campi à Crémone, et de Moroni à Bergame. Ce peintre travailla dans le même tems que Cavagna et Salmeggia avec lesquels il vécut, et se montra quelquefois leur émule. Après l'an 1627 il y eut à Bergame d'autres peintres à talent, tels que Fabio Ronzelli, Charles Ceresa et Dominique Ghislandi. La ville de Créma put aussi se glorifier d'avoir eu Charles Urbini et Jacques Barbello.

François Zucco etc.

Peintres de paysages, de caprices, de fleurs, d'animaux.

Parmi les peintres de paysage on distingue Henri de Bles, Bohémien; Louis Pozzoserrato, Flamand; Filgher, Allemand; Giron, Français, et autres. On a vanté pour les batailles François Monti de Brescia, écolier de Ricchi et de Borgognone, Ange Everardi et Antoine Calza de Vérone. Joseph Ens ou Enz se fit honneur dans de petits tableaux de caprice, représentant des sphinx, des chimères et autres figures grotesques. Faustino Boschi de Brescia eut un esprit fécond en histoires fabuleuses, qui ont des nains pour acteurs. On cite parmi les peintres de fleurs et de fruits François de Mantoue, Antoine Bacci et la Marchioni. Dominique Maroli de Messine et Jean Fayt d'Anvers s'exercèrent à peindre des animaux à Venise. Malombra, Ariani de Vicence, Thomas Sandrino et autres se sont rendus recommandables parmi les peintres de perspective. Un prêtre de Bergame, nommé Evariste Baschenis, parvint à représenter les instrumens de musique avec une vérité et un relief, qui ne permettent pas de les croire peints.

IV. époque. Styles étrangers et nouveaux à Venise.

Dans les dernières années du XVII.e siècle on vit à Venise, dit Zanetti, *autant de manières différentes qu'il y avait de pein-*

tres. Ceux qui sont d'une époque plus rapprochée de nous, quoiqu'avec des styles différens, montrent une sorte de conformité de caractère dans l'étude du beau idéal ; et ils ont tous travaillé d'après les principes modernes de l'école romaine ou bolognaise, non pourtant sans porter dans leur application chacun leurs propres défauts.

André Celesti, Antoine Zanchi, Antoine Molinari etc.

Le chevalier André Celesti, disciple de Ponzoni sans en être l'imitateur, fut un peintre gracieux, fécond en belles images, ami du grandiose dans ses contours, et dont le coloris ne s'éloigne pas beaucoup de la vérité. Antoine Zanchi d'Este est connu à Venise, plus pour le nombre que pour la beauté de ses ouvrages. On distingue parmi ses écoliers Antoine Molinari, qui est quelquefois beau, mais froid. On fait cas aussi de la manière d'Antoine Bellucci et de Jean Segala, qui tous deux ont aimé les ombres fortes, ainsi que de celle de Jean Antoine Fumiani, qui apprit de l'école de Bologne les règles du bon goût pour le dessin et la composition. Le chevalier Nicolas Bambini, écolier de Mazzoni à Venise, et de Maratta à Rome, a beaucoup travaillé en peinture: dessinateur exact et élégant il exprima dans de grands ouvrages à l'huile et à fresque la noblesse de ses conceptions, mais il ne fut jamais que médiocre dans le coloris. Grégoire Lazzarini, élève de Rosa, bannit de l'école vénitienne le style ombreux; il acquit la réputation d'un grand maître, et on le regarde à Venise presque comme un Raphael pour la précision du dessin. Il décora la salle du scrutin de belles peintures, dans lesquelles il représenta le triomphe de Morosini surnommé le *Péloponésiaque*; mais l'ouvrage où il se signala davantage, et qui est peut-être la meilleure peinture à l'huile dont l'école vénitienne ait pu s'honorer dans ce siècle, c'est un S.t Laurent Giustiniani qu'il fit dans l'église patriarchale. Il donna des leçons à Joseph Camerata, qui fut un élève digne de lui. Jacques Amigoni se forma en Flandre, où il étudia les chefs-d'œuvre des maîtres de ce pays; et son esprit naturellement gai, fécond, habile à allier la vénusté au grandiose, et à imaginer de beaux plans, même pour des peintures en grand, y apprit un coloris qu'il aurait envain cherché à Venise. Jean Baptiste Pittori est moins connu que le précédent, mais il ne laisse pas d'être placé parmi les premiers artistes de son tems, à cause de la hardiesse de sa touche, et de certains agrémens de peinture qu'il a su répandre dans ses ouvrages. Jean Baptiste Piazzetta est d'un caractère aussi sombre, que celui des deux derniers

Le chevalier Nicolas Bambini.

Grégoire Lazzarini.

Jacques Amigoni.

Jean Baptiste Pittori.

Jean Baptiste Piazzetta.

est aimable et gai. En fréquentant le *Spagnuolo* à Bologne, et en s'exerçant sur les ouvrages de Guercino, il chercha à étonner par un contraste tranchant d'ombres et de lumières, et y réussit. Ses dessins étaient recherchés, et la gravure a plusieurs fois reproduit ses ouvrages. Mais la méthode de son coloris a fait perdre à beaucoup de ses peintures leur plus grand prix. Il fut un tems où il eut beaucoup d'imitateurs, mais ce fut une espèce de mode qui passa bientôt. Le dernier des artistes vénitiens qui se fit un grand nom en Europe fut Jean Baptiste Tiepolo, qui se rendit célèbre en Italie, en Allemagne et en Espagne, où il mourut peintre de la cour. Il fut écolier de Lazzarini, et imita Piazzetta, mais en donnant plus de vie à son style, dans lequel il parait avoir peint le naufrage de S.t Satyre, qui se voit dans l'église de S.t Ambroise de Milan. Il étudia beaucoup les ouvrages du Véronèse, dont il approcha beaucoup pour les plis et le coloris; et, toujours occupé de l'étude du naturel, il ne cessa jamais d'observer les accidens des ombres et de la lumière, ainsi que le contraste des couleurs. Sous ce rapport il se fit particulièrement admirer dans ses ouvrages à fresque, et la grande voûte des *Teresiani* à Venise offre un bel essai de son talent. On voit à S.t Antoine de Padoue son martyre de Sainte Agate, qu'Algarotti donne comme modèle d'une rare expression. Fabio Canale est cité avec honneur dans le nombre de ses disciples.

Jean Baptiste Tiepolo.

Peintres dans les provinces.

On compte parmi les peintres d'Udine Pio Fabio Paolini et Joseph Cosattini; mais en fait d'ouvrages à fresque, la prééminence a été accordée dans ces derniers tems sur les artistes du pays à un peintre de Como nommé Jules Quaglia, qui a peint dans la chapelle du Mont de Piété à Udine différentes scènes de la Passion, dont on fait beaucoup de cas. Sébastien Ricci né à Cividal de Belluno, ne le céda à aucun des maîtres de cette époque en talent pour la peinture, et il se fit remarquer même par le goût et la nouveauté de son style. Ses figures ont de la beauté, de la noblesse, et de la grâce dans le genre de celles du Véronèse; ses attitudes sont naturelles, et ses compositions exécutées d'après la vérité. Les histoires sacrées qu'il a peintes dans l'église de S.t Côme et de S.t Damien, sont plus estimées que tout ce qu'il a fait à Venise, et peut-être dans toute sa vie. Ceux qui l'ont le mieux imité sont Marc Ricci son neveu, et Gaspero Diziani son compatriote. Padoue cite parmi les artistes de ce tems Antoine Pellegrini, qui peut être considéré comme

Sébastien Ricci.

le dernier Padouan de quelque nom, de la même manière qu'on doit regarder comme le dernier des Bergamasques de quelque mérite pour la composition Antoine Zifrondi ou Cifrondi, écolier de Franceschini, qui a laissé dans son pays beaucoup de peintures, dans le plus grand nombre desquelles il a toujours péché par trop de célérité. Il y avait dans le même tems à Bergame certain F. Victor Ghislandi, qui, dans quelques portraits et dans certaines têtes de fantaisie, a presqu'égalé de nos jours les anciens maîtres. Barthelemi Nazzari, écolier de Trevisani et de Luti, se fit renommer aussi pour les portraits. Pierre Avogadro et André Toresani, de Brescia, eurent beaucoup d'habileté dans le dessin. Venant maintenant aux Véronais, nous citerons les suivans qui florissaient au commencement de ce siècle, savoir; Alexandre Marchesini, François Barbieri surnommé Legnano, du nom de son pays, et Antoine Balestra, dont le style réunit beaucoup de beautés, et tient moins qu'aucun autre du style vénitien. Ce dernier est un peintre circonspect et trop borné dans ses idées; mais il est profond dans le dessin, sa touche est facile, et il a donné à l'école vénitienne dans Jean Baptiste Mariotti un bon imitateur de sa manière, et dans Joseph Negari un bon peintre de portraits. Mais tous ces artistes, et Balestra lui-même pour ainsi dire, ont été éclipsés par le comte Pierre Rotari mort en Russie, où l'Impératrice l'avait nommé peintre de la cour. Cet aimable artiste se distingua par une grâce de visages, par une élégance de contours, par une vivacité de mouvemens et d'expression, par un naturel et une facilité dans les draperies, qui l'auraient fait mettre au rang des premiers peintres de son siècle, si son coloris eût répondu à ses autres qualités. Sa Nativité à S.t Jean de Padoue est pleine de charmes. Nous devons aussi faire une mention particulière de Santo Prunati, qui peut-être a plus de naturel que les précédens dans le dessin et dans le caractère des têtes; et le même honneur doit être rendu à Jean Bettino Cignaroli, qui jusqu'en 1770 a figuré parmi les premiers peintres en Italie, et qui, par son talent et à la faveur des circonstances, aurait pu s'élever au premier rang. On a de lui à Saint Antoine abbé de Parme un beau tableau représentant la Fuite en Egypte.

Antoine Balestra.

Pierre Rotari.

Jean Bettino Cignaroli.

Peinture inférieure.

A cette époque la peinture inférieure n'a pas manqué non plus d'artistes de mérite. La peinture au pastel fut portée au plus haut degré de gloire par Rosalba Carriera, célèbre dans cet art. Nicolas Grassi et Pierre Uberti furent de bons peintres en portraits.

Parmi les paysagistes on cite Pecchio, Cimaroli, Roncelli, et plus qu'eux encore Luc Carlevaris d'Udine, Marc Ricci neveu de Sébastien, et Joseph Zais. Carlevaris et Ricci se sont encore rendus recommandables en architecture; mais ils ont été surpassés l'un et l'autre par Antoine Canal, appelé communément *Canaletto*. Ce dernier suivit d'abord la profession de son père nommé Bernard, qui était peintre de théâtre, et il acquit dans cette partie de l'art une bizzarrerie de pensée et une célérité de pinceau, qui le servirent ensuite merveilleusement pour le grand nombre de petits tableaux qu'il a faits. Dégoûté de cette profession, il alla, étant encore fort jeune, à Rome, où il s'appliqua à peindre des vues d'après le naturel, et surtout des ruines antiques. A son retour à Venise, il continua la même étude sur les vues de cette ville. Il en fit plusieurs telles qu'il les voyait, et il en composa un grand nombre d'autres de fantaisie, qui offrent un mélange gracieux d'antique et de moderne, de vrai et d'imaginaire. Il aimait les grands effets, et dans la manière de les produire il tient un peu de Tiepolo, qui lui fesait quelquefois les figures. Son pinceau porte partout un caractère de vigueur, qui fait voir toujours les objets sous l'aspect le plus imposant. Bernard Bellotto, son neveu et son écolier, approcha tellement de son style, qu'il est très-difficile de distinguer les ouvrages de l'un de ceux de l'autre. François Guardi a été réputé pour un autre Canaletto dans ces dernières années, et ses vues de Venise ont fait l'admiration des artistes de l'Italie et de de là les monts, mais pourtant de ceux seulement qui se contentent de l'éclat, du goût et du bel effet qu'il eut toujours en vue: car il n'est point à comparer à son maître pour l'exactitude des proportions ni pour la connaissance de l'art. Quelques autres ont de même montré beaucoup de talent dans les représentations d'architecture, tels que Jacques Marieschi, qui fut encore bon peintre de figure, et Antoine Visentini, dans les vues duquel Tiepolo et Zuccherelli firent les figures. Jean Colombini de Trévise porta l'illusion la plus parfaite dans la perspective et dans la dégradation des objets. Dans les autres genres de peinture inférieure on vante les fleurs de Dominique de Vérone et de quelques autres artistes, et l'on fait également beaucoup de cas des fleurs et des oiseaux du comte Georges Durante, de Ridolfo Manzoni et de Paul Paoletti, qui a en outre représenté avec beaucoup de vérité les fruits, les herbages, les poissons et le gibier.

Antoine Canal, dit le Canaletto, *et ses imitateurs.*

Bernard Bellotto.

François Guardi.

ECOLES LOMBARDES.

Ecole de Mantoue.

I. époque. Mantegna et ses successeurs.

Pour ne pas nous écarter de la marche qu'a suivie l'abbé Lanzi dans son histoire de la peinture, nous commencerons par Mantoue, d'où tirent leur origine les deux écoles de Modène et de Parme. On peut citer, comme le plus ancien monument de peinture qu'il y ait dans Mantoue, le fameux livre des Evangiles, dont la comtesse Matilde fit présent au couvent de S.t Benoît de la même ville fondé par elle. Il y a dans ce livre de petites images représentant certains faits de la vie de la Vierge: images, qui, malgré la barbarie des tems, ne laissent pas de montrer quelque goût, et avec lesquelles nous ne croyons pas qu'aucun autre ouvrage de ce tems puisse être mis en parallèle. On pourrait encore faire mention de quelques peintures anonymes des XIV et XV.e siècles, qui se sont conservées jusqu'à nos jours, et qui prouvent bien que l'art était déjà sorti de l'enfance, mais non encore arrivé au point où il fut porté par le célèbre Mantegna, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois. Cet artiste était né à Padoue, et il alla s'établir avec sa famille à Mantoue, où il ouvrit une école sous les auspices du Marquis Louis de Gonzague. Il travailla aussi ailleurs, et surtout à Rome, et sans jamais changer la manière qu'il avait adoptée d'abord dans son pays natal. Il existe encore à Mantoue plusieurs ouvrages de ses dernières années; mais le plus estimé de tous est son tableau de la Victoire, où est représentée la Vierge au milieu de plusieurs SS., accueillant sous son manteau François Gonzague à genoux, sur lequel elle étend la main en signe de protection. Néanmoins son chef-d'œuvre, selon Vasari, est le triomphe de César divisé en plusieurs tableaux, qui, dans le sac de la ville, sont devenus la proie des Allemands, et se trouvent maintenant en Angleterre. Il reste encore des traces assez remarquables de son pinceau dans un salon du château, que Ridolfi appelle *la chambre des époux.* Il est plus difficile qu'on ne croit de trouver de ses ouvrages dans les galeries: car, occupé comme il l'était à de grandes compositions de peinture, et à un grand nombre de gravures, nous ne croyons pas qu'il ait fait beaucoup

de tableaux. On compte parmi ses éléves ses deux fils, dont l'un nommé François, qui ont achevé les ouvrages de la chambre dont nous venons de parler. Après la mort de Mantegna, arrivée en 1505, le premier artiste de la cour fut Laurent Costa, qui fit plusieurs peintures dans le palais, et des tableaux pour les églises; mais nous parlerons plus longuement de cet artiste à l'article de l'école de Bologne. Charles de Mantegna, qui vécut long-tems avec André, apprit son style qu'il porta ensuite à Gênes, comme nous le verrons. Jean François Carotto et François Monsignori, tous les deux de Vérone, se rendirent plus célèbres que ces deux derniers artistes. Le premier devint même si habile, qu'André envoyait au dehors comme faits par lui les ouvrages de ce peintre. Il fut employé par les Visconti de Milan et à la cour de Monferrat, et plus que partout ailleurs dans son pays: Il ne faut pas le confondre avec Jean Carotto son frère et son écolier, qui lui est bien inférieur. Monsignori ne doit point figurer à Vérone, mais à Mantoue où il s'établit. Nous dirons aussi de lui que, s'il n'a pas la beauté des formes et la pureté du dessin de son maître, il approche davantage du goût moderne: ses contours sont plus pleins, ses draperies moins hâchées, et il y a plus de recherche dans son moelleux. Il eut un frère nommé Jérôme, de l'ordre de S.[t] Dominique, artiste de beaucoup de talent, qui exécuta dans la bibliothèque de S.[t] Benoît une copie qu'il avait levée du fameux cénacle de Léonard, et qui passe pour être la meilleure qu'on ait de ce grand ouvrage.

François Mantegna etc.

Carotto et Monsignori.

II. époque: Jules Romain et son école.

A l'article de l'école romaine, nous avons considéré Jules, comme élève et comme continuateur des ouvrages de Raphael: ici nous devons l'envisager comme un maître, qui suit dans ses compositions comme dans son école la méthode de celui qui l'avait enseigné. Ce peintre fut engagé, par l'entremise de Baldassar Castiglione, à se rendre à Mantoue, pour y être employé comme ingénieur et comme peintre du Duc Frédéric, qui avait succédé à François. Nous ne parlerons pas des édifices qu'il fit construire, cet objet appartenant à l'architecture. Ce ne fut pour lui qu'un jeu de mettre le palais ducal et celui dit du *Tè* dans l'état dont Vasari nous donne la description, et qui se voit encore en partie aujourd'hui. Il est à regretter pour lui, que ses belles peintures dans ce dernier palais aient été retouchées par des pinceaux modernes; ensorte que la jolie fable de Psiché, les scènes morales de la vie humaine et la guerre terrible des géans, où l'artiste semble avoir voulu rivaliser avec Michel-Ange pour l'éner-

gie du style, nous offrent bien la composition et le dessin de Jules, mais non plus l'ouvrage de son pinceau. Il est plus facile de le reconnaître dans la guerre de Troie, et dans l'histoire de Lucrèce qui se voient au palais, ainsi que dans les grotesques et dans les caprices ingénieux dont il a décoré plusieurs petits cabinets de ce palais. Il n'a pas peu travaillé non plus en sujets sacrés, surtout dans la cathédrale, dont il commença, par ordre du cardinal Gonzague frère de Frédéric, la construction et l'embellissement, que la mort ne lui permit point d'achever. Les peintures qu'il a exécutées dans d'autres églises, et qui sont exclusivement son ouvrage, ne sont pas en grand nombre; et l'on cite particulièrement comme telles les trois histoires de la passion, qui sont peintes à fresque dans l'église de S.t Marc, et son Saint Christophe qui décore le maître-autel de l'église du même nom. Venons à l'école de Jules à Mantoue. On compte parmi ses élèves quelques étrangers, dont Primaticcio est le plus renommé. Benoit Pagni, venu à Mantoue avec Jules, a mérité de Vasari autant de considération qu'il en accorde à aucun autre élève de cette école. Il eut pour collaborateur dans les nombreux ouvrages du *Tè* Rinaldo de Mantoue, qui, au dire du même Vasari, a été le plus grand peintre de cette ville. Fermo Guisoni a peint dans la cathédrale la vocation de S.t Pierre et de S.t André, d'après un carton le plus étudié et le plus beau qu'ait fait Jules. A son école appartiennent encore Théodore Ghigi ou Théodore de Mantoue, Hyppolite Andreasi, et quelques autres cités par Lanzi, et dont Vasari a oublié de faire mention. Jules eut pour successeur dans ses travaux et dans l'enseignement le chevalier Jean Baptiste Bertani son élève, à la fois bon architecte, bon écrivain dans cet art, et peintre d'un talent non vulgaire. Il a fait, avec son frère Dominique, plusieurs peintures dans quelques chambres du palais ducal, dans la cathédrale et autres églises. Hyppolite, Louis et Laurent Costa passent à Mantoue pour avoir été les derniers élèves de la grande école de Jules, où, comme dans celle de Raphael, se sont formés de grands artistes dans d'autres professions. Vasari a dit de Camille Mantovani, que c'était un *des plus rares talens en fait de paysages*. Pour les stucs cette ville a eu, outre Piacentino, un Jean Baptiste Briziano, communément appelé Jean Baptiste le Mantouan, qui a gravé plusieurs peintures de son maître. Il faut placer à côté de lui Georges Ghisi ou Ghigi, et Diane fille de Jean Baptiste, qui s'est rendue célèbre dans la gravure. Une

Jean Baptiste Bertani etc.

Jean Baptiste le Mantouan etc.

autre branche des beaux arts, la miniature a été portée à sa perfection par un écolier de Jules: ce fut D. Jules Clovio de la Croatie, chanoine régulier de Scopetino, qui ensuite rentra dans le monde. Il fut instruit dans cet art par Jérôme *da' Libri* de Vérone; son dessin annonce qu'il avait fait son étude du style de Michel-Ange et de l'école romaine, mais il approche encore beaucoup plus de la pratique d'un beau naturaliste: car son coloris est extrêmement gracieux, et il porte la perfection jusques dans les plus petites choses. Ses ouvrages ont été faits en grande partie pour des souverains et pour des princes. Il se trouve dans leurs bibliothèques des livres ornés de miniatures faites par lui avec une vérité et une vivacité de couleurs, telles que les objets qui y sont figurés paraissent moins être peints, que représentés en petit dans une chambre optique. Il faut lire la description que fait Vasari de plusieurs de ces miniatures, dont le sujet, dans quelques-unes, comporte un bon nombre de figures. Il a fait pour les particuliers beaucoup de petits portraits, dans quelques-uns desquels Vasari dit qu'il a égalé le Titien, à côté duquel il ne craint pas de le placer dans cet art. Il y avait dans la bibliothèque des Pères de Citeaux à Milan une descente de croix de lui, d'un style extrêmement original, et qui respire en tout le goût du beau siècle des arts.

D. Jules Clovio.

III. époque. Décadence de l'école.

Après Jules, l'école de Mantoue n'a plus produit aucun artiste qui valût les premiers. Les souverains de ce duché montrèrent toujours plus de penchant à appeler du dehors des artistes renommés, de qui ils pouvaient se promettre d'être bien servis, qu'à favoriser dans la jeunesse de leur pays l'étude d'un art, dont on ne peut espérer que des fruits tardifs. On vit dans cette ville en qualité de peintre et d'architecte Antoine Marie Viani, surnommé *Vianino*, natif de Crémone, et écolier de Campi. Après lui Dominique Feti, romain, y fut nommé peintre de la cour. On y employa aussi les talens du Titien, du Corrège, du Tintoretto, d'Albani et autres artistes de mérite, qui même y restèrent pendant long-tems. Mais depuis lors cette école n'enfanta plus que des hommes vulgaires en peinture, tels que Venusti, Manfredi, Fachetti et François Borgani, qui pourtant emprunta des peintures du Parmésan une méthode passable. A ce nombre on pourrait encore ajouter, sans parler de plusieurs autres, Joseph Bottani, qui s'étant établi à Mantoue y acquit la réputation de bon paysagiste, et même de bon peintre en figure dans le goût de Maratta. S'il avait toujours soi-

Viani, Feti etc.

gné ses ouvrages, on verrait dans toutes ses compositions un bon disciple de l'école romaine. Mais sa précipitation a fait qu'il n'est jamais semblable à lui-même; et dans le grand nombre des peintures qu'il a faites dans la ville où il enseignait, on en compte à peine une ou deux de publiques, qui puissent être comparées à celle qu'on a de lui à Milan.

Ecole de Modène.

I. époque: Les anciens.

L'ancienneté de cette école pourrait se rapporter jusqu'à l'an 1235, s'il était aussi certain que Berlinghieri de Lucques a fait des élèves dans cet état, qu'il est sûr que le S.t François qu'on voit dans le château de Guiglia a été fait par lui la même année. Il existe encore une autre image religieuse qui appartient à un Modenais, c'est une Vierge entre deux SS. militaires, faite par Thomas Barisini, et qui a été transportée de Prague dans la galerie de Vienne. Après ces deux peintures nous citerons un tableau de Barnabé de Modène, qui se trouve à Alba, et porte la date de l'an 1377 : ouvrage auquel un écrivain a donné la préférence sur ceux de Giotto. Il existe en outre dans la cathédrale de cette ville un *ancona* de *Serafino de'Serafini* aussi de Modène, contenant plusieurs bustes et des figures entières avec le nom de ce peintre et la date de l'an 1387, et dont le sujet principal est le couronnement de la Vierge. Sa composition a beaucoup de rapport avec la méthode de Giotto et de son école, de laquelle son style se rapproche plus que de toute autre. On voit encore à S.t Dominique, chez les Bénédictins et ailleurs, d'autres peintures, qui sont attribuées à un Thomas Bassini, à un André Campana et autres artistes. Il existait aussi dans les petites capitales circonvoisines des peintres de mérite. En 1501 Reggio eut un Bernard Orsi, un Simon Fornari, et un François Caprioli, dont la manière est la même que celle des deux Francia. Il y a dans l'ancienne cathédrale de Carpi deux chapelles, où l'on peut voir les commencemens et les progrès de la peinture dans ce pays. Les nomenclateurs de l'art ne nous ont laissé aucun indice de peintres aussi anciens. Leurs catalogues ne remontent que jusqu'à Bernard Loschi, et à Marc Meloni, artiste très-correct et son contemporain. A Coreggio les beaux arts étaient aussi cultivés avant la naissance d'Antoine Allegri : car on attribue à Laurent Allegri une fresque qui se voyait dans la cathé-

drale de la même ville. On croit que ce dernier fut le premier maître d'Antoine Allegri, fils de son frère.

Artistes en plastique.

Dès le XV.e siècle, toute cette contrée, et surtout Modène, avait l'avantage de posséder un grand nombre de bons artistes en plastique. Cet art, d'où la sculpture tire son origine, et qui sert d'aliment à la peinture, a produit dans cette ville les meilleurs ouvrages du monde; et c'est en quoi consiste le principal mérite et le caractère particulier de son école. Nous avons suffisamment parlé à l'article de la sculpture des Italiens, de Guido Mazzoni qui était célèbre dès l'an 1484; de Jean Abati, dont les images en plâtre étaient très-estimées, et d'Antoine Begarelli, peut-être son élève, qui a pour ainsi dire éclipsé tous les autres dans la plastique.

Mazzoni, Abati, Begarelli.

III. époque. Raphael et le Corrège sont imités dans le XV. siècle. Pellegrino de Modène.

Aucune ville de l'Italie n'a connu avant Modène le style de Raphael, et dans aucune autre ce peintre n'a eu un plus grand nombre d'imitateurs. *Pellegrino* de Modène se rendit si habile dans l'école de Raphael, que ce grand maître l'employa dans les loges du Vatican. Il fit encore plusieurs autres ouvrages à Rome, de concert avec Perino *del Vaga*; mais c'est dans son pays qu'il a déployé son talent, et particulièrement dans l'église de S.t Paul, où il a peint une Nativité, qui a toutes les grâces du style de Raphael. César Aretusi, son fils, ne put pas prendre leçon de son père, et se forma à Bologne en copiant les ouvrages de Bagnacavallo. Il eut de *Pellegrino* des leçons, dont profita beaucoup Jules Taraschi, qui a laissé dans l'église de S.t Pierre à Modène des peintures dans le goût de l'école romaine. On compte encore parmi les imitateurs de Raphael Gaspard Pagani, Jérôme de Vignola et Albert Fontana, lequel a décoré les boucheries publiques, tant au dedans qu'au dehors, de peintures, qui, au dire de Scanelli, *semblent être de Raphael*, quoique pourtant il les attribue erronément à Nicolas de l'*Abate*, qu'Algarotti met au nombre des premiers peintres qu'il y ait eus au monde. Quelques-uns l'ont cru élève du Corrège: chose qu'on ne peut pas tout-à-fait contester, eu égard encore à plusieurs de ses racourcis et à la beauté de ses reliefs. Quel qu'ait été son maître, son enthousiasme pour l'école romaine se montre évidemment dans ses fresques de Modène, qui passent pour être de ses premiers ouvrages. On peut en dire autant de ses douze fresques où sont traités les sujets des douze livres de l'Enéide, lesquelles ont été transportées de la forteresse de Scandiano dans la galerie du duc où on les voit maintenant, et qui suffisent seules pour montrer qu'il

Nicolas de l'Abate.

était également excellent peintre de figure, de paysage, d'architecture et d'animaux, et enfin qu'il réunissait toutes les qualités d'un des meilleurs disciples de Raphael. S'étant rendu à Bologne où il s'établit, il peignit, sous le portique des *Leoni*, une Nativité du Christ, où l'on trouve plus de ressemblance avec le style du maître, que dans celles de Raffaellino *del Borgo*, et d'aucun autre artiste élevé à Rome. Mais de tous les ouvrages qui restent de ce peintre dans cette ville, le plus admiré des étrangers est sa Conversation de femmes et de jeunes gens, qui sert de frise dans une des salles de l'Institut. De la famille de Nicolas sont encore sortis d'autres peintres estimés, tels que Pierre Paul, Jules Camille, Hercule et Pierre Paul de l'*Abate*. On trouve aussi dans le XVI.e siècle des Modénais qui ont suivi un tout autre style que celui de Raphael, et l'on distingue dans ce nombre Hercule *de' Setti*, François Madonnina, Dominique Carnevale et autres.

L'école de Reggio se vante aussi de tirer son origine de celle de Raphael : car Bernard Zacchetti passe pour avoir été un des élèves de ce grand peintre, et peut-être que ce qui a donné lieu à cette opinion est le tableau qu'on voit de lui dans l'église de S.t Prosper, dont le dessin et le coloris sont dans le goût de Garofolo et autres, qui tiennent du genre de Raphael. Peu de tems après parut Lelio Orsi de Reggio, qui s'établit à Novellara d'où il a pris le nom de Lelio de Novellara, sous lequel on le désigne ordinairement. On suppose qu'il a été disciple du Corrège; ses ouvrages sont étudiés, et l'on conserve à Vérone une copie faite par lui de la fameuse Nuit. Son dessin est ingénieux, étudié et vigoureux, mais n'est point Lombard; il a su néanmoins l'imiter pour la grâce du clair-obscur, dans le mélange des couleurs, et dans l'air de jeunesse et de beauté qu'il a su donner à certaines têtes. Il a laissé à Reggio et à Novellara beaucoup de ses peintures; et celles qu'on voit dans le palais ducal à Modène y ont été transférées du château de Novellara. On distingue particulièrement dans le nombre de ses écoliers Raphael Motta, surnommé *Raffaelino da Reggio*, artiste d'un génie extraordinaire et digne d'avoir Rome pour théâtre. La ville de Carpi a donné le jour à Horace Grillanzone, dont le Tasse a célébré le nom. Nous ne dirons rien du fameux Jérôme de Carpi, parce qu'il était de Ferrare. Nous pourrions garder le même silence à l'égard d'Hugues de Carpi considéré comme peintre; mais il mérite de trouver place ici pour sa belle invention des presses, com-

Peintres dans les villes de province.

Lelio Orsi.

Raphael Motta, dit le Raffaellino.

Hugues de Carpi.

posées d'abord de deux, puis de trois pièces, au moyen desquelles s'impriment les ombres, les demi-teintes et les clairs, et qui l'ont mis en état de montrer au public plusieurs dessins de Raphael, d'une manière plus sensible que ne l'avait fait Marc Antoine lui-même.

II. époque. Les Modenais du XVII. siècle suivent, pour la plupart, les Bolognais.

Barthelemi Schedone.

Dans le XVIIe siècle, le goût introduit dans la peinture par le Corrège et Lelio ne se perdit pas entièrement, mais il se détériora à mesure que le style des disciples des Carraches prenait faveur. On sait que quelques Modénais fréquentaient leur école, et Barthelemi Schedone est compté par Malvasia parmi leurs élèves. Il est néanmoins difficile de trouver dans ses ouvrages quelque trace de leur style. Il semble plutôt s'être formé sur les *Raphaélesques* de son pays, et particulièrement sur le Corrège. On voit de lui dans le palais public des fresques de l'an 1604, parmi lesquelles on remarque la belle histoire de Coriolan et les sept femmes, sous l'emblême desquelles est figurée l'Harmonie : ouvrages qui offrent un mélange des deux caractères. On voit dans la cathédrale une demi-figure de St Géminien, qui est une de ses meilleures peintures, et qu'on croirait être du Corrège. Du reste, il y a de la grâce dans le caractère et dans les attitudes de ses personnages, et son coloris à fresque est plein de vivacité: il y a plus de gravité dans ses peintures à l'huile, et l'on y trouve aussi plus d'harmonie. Ses tableaux en grands, comme celui de la Piété, qui est maintenant dans l'académie de Parme, sont extrêmement rares. Il y en a cependant un bon nombre à la cour de Naples: ce sont ceux qu'il avait faits pour le duc Ranuccio, et ils y ont passé avec les tableaux de la maison Farnèse. Jacques Cavedone, Jules Secchiari et Camille Gavassetti appartiennent aussi à l'école des Carraches sous le rapport du style. Il parait certain néanmoins que Romani de Reggio étudia à Venise, et qu'ensuite il s'attacha à Paul Véronèse et au Tintoretto. Guido Reni fut le maître de Jean Baptiste Pesari, ou du moins il lui servit de modèle: il est certain que Luc de Reggio et Bernard Cervi de Modène furent ses écoliers; et de son école sortit encore Jean Boulanger, peintre de la cour de Modène, et qui y donna des leçons: Thomas Costa de Sassuolo et Sigismond Caula de cette dernière ville passent pour avoir été de ses meilleurs élèves. Lionello Spada et Desani firent aussi dans Reggio plusieurs élèves, tels que Sébastien Vercellesi, Pierre Martyr Armani et surtout Horace Talami, qui fit son étude constante des Carraches, et forma de bons écoliers. Guercino donna aussi à cet état un excel-

lent élève dans la personne d'Antoine Triva de Reggio, et Louis Lana lui appartient de même comme imitateur de son style. Ceux qui vinrent après lui furent pour la plupart instruits ailleurs, et parmi eux nous citerons seulement Antoine Consetti, mort il y a peu d'années, et qui a été renommé pour sa correction dans le dessin et comme un bon maître.

Ce pays a fourni encore dans divers autres genres des professeurs distingués, tels que Louis Bertucci de Modène pour les caprices, Pélerin Ascani de Carpi pour les fleurs, et Mathieu Coloretti de Reggio pour les portraits. En fait de peintures d'ornement et d'architecture on cite avec honneur Jérôme Comi, Jean Baptiste Modonino, Antoine Joli de Modène qui fut célèbre dans les deux genres, ainsi que Joseph Dalamano, quoique idiot, et Fassetti son élève, qui, à l'aide de François Bibiena, parvint à être un des meilleurs peintres de théâtre en Lombardie. *Peinture inférieure.*

La ville de Carpi vante un autre genre de gloire, non moins recommandable dans son espèce, c'est d'voir vu naître dans son sein l'art des ouvrages en écaille, dont Guido Fassi ou *del Conte* (1) fut l'inventeur. *Ouvrages en écaille.*

Ecole de Parme.

Le Corrège est le fondateur de l'école de Parme, où, pendant plusieurs générations, il a eu une suite de disciples, qui l'ont pris pour leur unique modèle. On voit encore en divers endroits de cette ville d'anciennes images, qui attestent en même tems l'état où y était la peinture avant l'arrivée de ce grand maître, et le peu de progrès qu'elle y avait faits, comparativement à certaines autres villes de l'Italie. Le célèbre P. Affo nous a donné les notions les plus intéressantes sur la peinture même, pour prouver, qu'avant l'an 1233, l'art de peindre des images et des sujets historiques était connu à Parme. Après que le baptistère eut été achevé vers l'an 1260, on mit la main à un grand ouvrage de peinture, qu'on peut regarder comme un des plus beaux monumens de l'ancienne manière qu'il y ait aujourd'hui dans l'Italie supérieure. On trouve en divers lieux de Plaisance et de Parme, postérieurement à ce siècle, beaucoup de peintures de *trécentistes*, qu'on doit rapporter à Barthelemi Grossi ou à Jacques Loschi son gen- *I. époque: Les anciens.*

(1) V. *Novelle Letterarie* de Florence de 1771.

dre, qui, en 1462, travaillèrent dans ces deux villes. Louis de Parme, écolier de Francia; Cristophe, aussi Parmésan, élève de Jean Bellino; Marmitta, qui vraisemblablement a été le maître du *Parmigianino*, et Alexandre Araldi, élève aussi de Bellini, sont postérieurs aux deux premiers. Vers le même tems florissait à Parme la famille des Mazzuoli où il y avait trois frères, Michel et Pierre Hilaire, que quelques-uns ont cru à tort avoir été les premiers maîtres du Corrège, et Philippe dit *delle erbette*, (des herbes), genre de peinture dans lequel il réussissait mieux que dans la figure.

II. époque. Le Corrège et son école.

Antoine Allegri (1), communément appelé le Corrège, du nom de Coreggio son pays, nacquit dans une famille de bonne condition et assez aisée: ce qui le mit en état de recevoir une éducation propre à faire de lui un sujet distingué. La tradition rapporte à Coreggio, qu'il y reçut de son oncle Laurent les premières leçons de peinture: après quoi il passa probablement à Modène, où il fréquenta l'école de François Bianchi, dit le Frari, mort en 1510, comme il est vraisemblable aussi qu'il forma son premier style d'après les ouvrages laissés par André Mantegna à Mantoue. On reconnaît dans plusieurs des siens des imitations du tableau de la Victoire, qui est le plus remarquable des ouvrages de Mantegna; et, parmi ces imitations, son S.t Georges de Dresde est la plus manifeste. Il paraît néanmoins que dès lors il visait à un style plus large et plus moelleux que celui de son modèle. Mengs, qui a recherché avec le plus grand soin tous les ouvrages de ce peintre célèbre, n'a pu découvrir comme appartenant à son premier style, que son S.t Antoine de Dresde, qu'il fit à Carpi en 1512, avec un S.t François et la Vierge, n'ayant encore que dix-huit ans. Vers le même tems il décora de trois peintures un *ancona*, ou espèce de petit autel en bois dans l'église des moines à Coreggio. Aux deux côtés il représenta, sur l'un un S.t Barthelemi, sur l'autre un S.t Jean, et sur le devant un Repos en Egypte, et fit en outre un S.t François, petit tableau, qui, dès le siècle passé, se trouvait dans la Galerie de Florence. On s'accorde généralement à

(1) Ceux qui voudraient avoir des notions plus étendues sur la vie du Corrège pourront lire les ouvrages suivans, savoir; *Mémoires* du Corrège par le chevalier Mengs, tom II.; Opuscule sur la vie et les ouvrages du Corrège publié à Final par le chevalier Ratti en 1781; Notices du chevalier Tiraboschi sur les professeurs Modénais, et l'ouvrage du P. Affo, qui, en fait d'histoire, est le plus exact.

regarder cet ouvrage comme tenant le milieu entre le premier et le second style de son auteur; et quand on vient à le comparer avec son autre Repos qui se trouve à Parme, et porte le nom de *Madonna della Scodella*, on trouve entre l'un et l'autre la même différence, que celle qu'on remarque entre le style de Raphael à *Città di Castello*, et celui qu'il prit ensuite à Rome. Mengs fait mention de deux autres tableaux, qui peuvent entrer dans la même cathégorie; l'un est le *Noli me tangere*, qui de la maison Ercolani a passé à l'Escurial; l'autre est une Madone adorant l'enfant Jésus, lequel est à présent dans la Galerie de Florence: ces deux ouvrages sont, selon lui, d'une finesse de goût qui ne se trouve dans aucun des tableaux les plus fameux du Corrège. A ces ouvrages on peut ajouter le jugement de Marsias du même peintre, qui se voit dans le palais du Duc Litta à Milan, et plusieurs autres indiqués dans le catalogue de Tiraboschi, qui est le plus riche de tous. Le changement de style du Corrège s'étant fait par gradation, et chacun de ses ouvrages étant toujours supérieur au précédent, il n'est pas facile de fixer l'époque de son nouveau style. Il est néanmoins probable que, dès l'age d'environ vingt-trois ans, il en était en possession, du moins à en juger par la peinture qu'il fit vers l'an 1518 ou 1519, et qu'on voit encore dans le monastère de S.t Paul à Parme. Enfin, après bien des controverses, cette peinture a été reconnue dernièrement pour *un des ouvrages les plus grands, les plus animés et les plus savans qui soient jamais sortis de ce pinceau divin*, et qui ont été illustrés dans le bel opuscule du P. Affo. Ce religieux y explique en outre comment on a pu représenter, dans un couvent de religieuses, une chasse de Diane accompagnée de tant de petits amours et autres images profanes distribuées dans plusieurs lunettes, ainsi que les Grâces, les Parques, les Vestales offrant un sacrifice, Junon nue et autres sujets de ce genre, qui sembleraient ne pas devoir se trouver dans un cloître. Toutefois ce bel ouvrage fit choisir son auteur par les religieux de l'ordre du mont Cassin, pour l'exécution des peintures dont devait être décorée l'église de S.t Jean, et qui furent achevées en 1524. La tribune qu'il y avait peinte ayant été démolie dans la suite, on en sauva le couronnement de la Vierge qui en fesait le principal ornement, ainsi que plusieurs têtes d'Anges que l'on conserve dans le palais Rondanini à Rome. Il existe encore à présent dans une chapelle de l'église de S.t Jean deux tableaux de la main même du Corrège, avec une

descente de croix et le martyre de S.t Placide. On voit au dehors d'une autre chapelle un S.t Jean l'Evangéliste, qui est du style le plus sublime. Vient ensuite la grande coupole, où est représentée l'ascension du Christ en présence de ses apôtres dans l'attitude de la vénération et de l'étonnement: monument qui, eu égard à la dimension et au racourci des figures, à leur nu, à leur vêtement et à leur ensemble, est dans son genre un chef-d'œuvre de l'art sans exemple. Et pourtant, tout merveilleux qu'il est, ce monument dut céder la palme à un autre, que le Corrège seul pouvait lui rendre supérieur, et qui est l'Assomption de la Vierge représentée dans la cathédrale de Parme, et qui fut achevée en 1530. Cette dernière peinture est notablement plus grande que l'autre, et les apôtres y sont répétés au fond sous une autre forme que dans la première. On voit à la partie supérieure une foule de Bienheureux rangés dans le plus bel ordre, et un grand nombre d'anges qui semblent tous en action. Tous ces visages ont un air de beauté, de contentement et de joie inexprimable, et partout brille une lumière pure qui, malgré les dégats qu'a soufferts la peinture, ravissent le spectateur. Quatre ans après avoir achevé cet ouvrage magnifique le Corrège mourut dans son pays, âgé seulement de quarante ans, sans avoir laissé de lui aucun portrait qui soit exempt de controverse. A la suite de l'analyse qu'il fait de son dernier style, Mengs le place au premier rang après Raphael, en observant que si ce dernier montre un goût exquis dans la peinture des affections de l'âme, il le cède au premier pour la représentation des effets des corps. C'est dans cette partie de l'art que le Corrège a déployé un talent au dessus de tout ce qu'on peut imaginer: car il est parvenu, par son coloris, et plus encore par son clair-obscur, à introduire dans ses peintures un beau idéal, qui charme même les plus grands connaisseurs, au point de leur faire oublier tout ce qu'ils ont vu de mieux auparavant. Son S.t Jérôme surtout, qui est dans l'académie de Parme, a mérité cet éloge. Algarotti n'a pas hésité à donner à ce tableau la préférence sur tout autre; et, après l'avoir vu, ainsi que quelques autres essais du même pinceau, Annibal Carrache jurait qu'il ne les échangerait pas contre la S.te Cécile de Raphael qui est à Bologne. Le Corrège n'est pas aussi profond que Michel-Ange dans le dessin, mais il y a mis tant de grandeur et de goût, que les Carraches mêmes l'ont pris pour modèle. Mengs l'a défendu avec chaleur du reproche que lui fait Algarotti de ne pas être toujours

Coupole du Corrège.

Son style.

Dessin.

correct dans sa manière de tracer les contours. On ne trouve pas dans son dessin cette variété de lignes qu'on remarque dans celui de Raphael et des anciens; il évite avec le plus grand soin la ligne droite et les angles, et montre partout une ondulation continuelle de lignes, tantôt concaves et tantôt convexes, à laquelle on prétend néanmoins que toute la grâce de son style doit être attribuée en grande partie. Le dessin dans ses draperies est au dessus de tout éloge. On vante particulièrement ses têtes de jeunes gens et d'enfans, sur le visage desquels le sourire s'épanouit avec une simplicité et un naturel qui enchantent, et qui vous obligent de rire avec eux. La variété infinie des racourcis qu'il emploie dans ses figures donne à chacune d'elles quelque chose de neuf. L'habileté de son faire de bas en haut triomphe de toute difficulté. Son coloris, que Jules Romain assurait être le plus beau qu'il eût vu, est en harmonie avec la grâce de son dessin. Il approche de Giorgione pour le mélange des couleurs, et du Titien pour le ton, mais il a plus de talent qu'eux pour les dégradations. Il donne à son coloris un brillant qu'il n'est pas aisé de trouver ailleurs, et qui prête aux objets l'apparence d'être vus dans une glace; mais c'est particulièrement dans l'intelligence de la lumière et des ombres, que se manifeste sa supériorité sur tous les autres peintres. Les objets se présentant à nos yeux avec des accidens de lumière, qui varient selon les surfaces des corps et en raison de leurs oppositions et de leurs distances, il a su imiter toutes ces variations par un artifice de nuances, où la dégradation est imperceptible. Il a traité les ombres avec la même habileté, en montrant dans chacune d'elles la réflexion de la couleur voisine, exprimée avec une délicatesse, qui fait qu'au milieu de cette multiplicité de teintes sombres, il n'y a rien de monotone, et qu'au contraire tout est varié. La sublimité du talent du Corrège dans cette partie de la peinture se montre particulièrement dans sa Nuit de la galerie de Dresde, et dans sa Magdelaine qu'on y voit aussi couchée dans une grotte: petit tableau qui a été évalué vingt-sept mille écus. On loue en lui l'invention, la composition, l'expression et toutes les autres qualités de l'art, mais pourtant avec quelques différences. Ceux qui voudraient avoir à cet égard des notions plus étendues pourront consulter Mengs et Lanzi.

Coloris.

Lumière et ombres etc.

La description que nous venons de faire du style de Corrège s'étend aussi à toute son école: car ses écoliers, dont aucun ne l'a égalé, ont suivi à-peu-près les mêmes maximes. Le caractère do-

Ecole de Parme.

minant de cette école, dite Lombarde par excellence, est le racourci, comme celui de l'école florentine est l'expression des muscles et des nerfs. On fait encore entrer dans le caractère de cette école l'étude du clair-obscur et des draperies, plus que celle du corps humain, où, à dire la vérité, peu d'artistes ont montré de l'habileté. Nous y comprendrons aussi, outre les disciples du maître, ses aides et autres, qui, quoique élevés dans d'autres écoles, ont profité de ses lumières et de ses exemples. Son fils Pomponio, resté orphelin à l'âge de douze ans, put à peine recevoir de son père les premières leçons, et l'on ignore quel fut ensuite son maître. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il ne manqua pas de talent, et qu'à force d'étudier les ouvrages de son père, il se fit un nom à Parme, où il s'établit. A Pomponio nous réunirons François Cappello de Sassuolo, Jean Giarola de Reggio, et Antoine Bernieri de Coreggio, sans parler de plusieurs autres peu connus. Ceux qui suivent sont aujourd'hui plus ou moins renommés en Italie. François Marie Rondani travailla avec le Corrège, et avait appris à imiter parfaitement son style dans les figures particulières. Michel Ange Anselmi, né à Luques en 1591 de père parmésan, était déjà peintre lorsqu'il vint à Parme, où, d'après les conseils et les exemples du Corrège, il perfectionna son style, et devint zélé prosélyte du premier, comme on le voit par ses ouvrages. Il travailla dans plusieurs églises de cette dernière ville; mais c'est à S.t Etienne qu'on voit son ouvrage le plus gracieux et le plus approchant de son modèle, et qui représente S.t Jean Baptiste avec le Patron de l'église aux pieds du Christ. Son plus grand ouvrage est à la *Steccata*. Bernard Gatti, surnommé le Soiaro, est connu, à n'en pas douter, pour avoir été un des écoliers du Corrège, et des plus attachés à ses préceptes, surtout dans les sujets qu'avait traités son maître. Sa Piété dans l'église de la Magdelaine à Parme, son Repos en Egypte à S.t Sigismond de Crémone, et son *Presepio* (représentation de la naissance du Christ) à S.t Pierre dans la même ville, offrent un exemple de la manière dont on peut imiter les ouvrages du Corrège sans les copier: ce grand peintre n'a pas eu de plus heureux émule pour la délicatesse des visages. Georges Gandini, surnommé *del grano*, n'a pas été seulement écolier du Corrège, mais encore on remarque dans ses tableaux des endroits que le maître a retouchés lui-même. C'est à lui qu'on attribue le principal tableau de l'église de S.t Michel de Parme: tableau qui aurait pu faire honneur à quelqu'écolier que ce soit de cette école, pour le

Pomponio Allegri etc.

Rondani; Anselmi, Gatti etc.

Gandini.

mélange des couleurs, pour le relief et pour la douceur de la touche. Nous citerons enfin, pour avoir appartenu à la même école, les deux Mazzuoli, et nous parlerons d'abord de François dit le *Parmigianino*, dont le P. Affo a écrit la vie. Cet auteur y observe, qu'après avoir vu les ouvrages du Corrège, François le choisit pour son modèle; et c'est à cette époque qu'il faut rapporter ceux de ses ouvrages où cette imitation se fait remarquer, tels qu'une Sainte Famille qui se voit chez M.r le président Bertioli, et un S.t Bernard chez les *Pères Observans* de Parme. Mais il avait trop la conscience de ses propres forces, pour vouloir être le second dans une manière quelconque, quand il pouvait devenir le premier dans une autre. C'est ce qui arriva en effet: car après avoir vu Jules Romain à Mantoue et Raphael à Rome, il se forma un style qui lui est propre. Sa manière est grande, noble, pleine de dignité et n'abonde point en figures; mais, quelque peu qu'il en emploie, il sait leur donner, même dans un champ vaste, tout le jeu convenable, comme à son S.t Roch de S.t Pétrone à Bologne, et à son Moyse de la *Steccata* de Parme, si renommé pour son clair-obscur. Toutefois le caractère de ce peintre est la grâce: ce qui fesait dire à Rome, que tout l'esprit de Raphael avait passé en lui. Il a semblé à l'Algarotti qu'il outrepassait quelquefois le terme dans les têtes: jugement qui avait déjà été porté par Augustin Carrache dans le souhait qu'il fait au peintre *d'un peu de la grâce du Parmigianino*, mais non de toute, parce qu'il la trouvait excessive. Quelques-uns ont encore regardé comme un effet de cet excès, le trop de longueur qu'il donne quelquefois à la stature, aux doigts et au cou de ses figures, comme dans sa fameuse Madone du palais Pitti, qu'on appelle pour cette raison la Madone du *long cou*. Il n'y a pas jusqu'à son coloris qui ne tende à ce caractère de grâce, par l'attention qu'il met le plus souvent à le tenir bas et modéré, comme s'il craignait d'y montrer trop de vivacité. Si l'Albano est un bon juge, le Parmigianino n'a pas beaucoup étudié l'expression, dont il a laissé fort peu d'exemples. Ses ouvrages n'ont pas tous la même imprimure, ni ne sont pas du même effet: il y en a cependant quelques-uns qui ont été attribués au Corrège, à cause de la grâce avec laquelle ils sont traités. Tel est l'Amour fabriquant un arc, au pied duquel sont deux enfans, l'un qui rit, l'autre qui pleure, et dont on compte plusieurs répétitions. Ses portraits, ses peintures d'un ordre inférieur, ses têtes de jeunes gens et ses images sacrées ne

François Mazzuoli dit le Parmigianino.

sont pas rares, et l'on en trouve même de répétées en plusieurs endroits. Celle qu'on rencontre le plus fréquemment dans les galeries est une Madone avec l'enfant Jésus et S.t Jean, et dans le lointain une S.te Catherine et un S.t Zacharie, ou autre tête de vieillard. Ce tableau se voyait autrefois dans la galerie Farnèse à Parme, et à présent on le retrouve, à quelques variations près, dans celle de Florence et ailleurs, et il n'est pas aisé de le croire toujours original. On a de ce peintre peu d'ouvrages en grand, comme la Prédication du Christ au peuple assemblé, qui est dans une des chambres du palais de Colorno; ses tableaux sont également rares, et le plus estimé est sa S.te Marguérite à Bologne. Le Parmigianino mourut à Parme âgé de 37 ans, et regretté comme un des premiers maîtres en gravure et en peintre. Parme ne crut pas l'avoir entièrement perdu, ayant encore Jérôme fils de Michel Mazzuola, son cousin et son écolier. Ce dernier n'est point connu hors de cette ville et de ses environs, et pourtant il mérite de l'être, surtout pour la force de son imprimure et pour l'artifice de son coloris où il a peu d'égaux; et l'on a raison de croire que certains ouvrages attribués au Parmigianino, et particulièrement ceux d'une teinte plus forte et plus gaie, ont été exécutés ou répétés par Jérôme. Parmi ceux de ses compatriotes qui ont peint comme lui à l'huile et à fesque dans les églises de Parme, aucun ne peut lui être comparé. Néanmoins, tant de qualités ne sont pas sans défauts; son dessin, particulièrement dans les nus, est négligé; sa grâce dégénère en affectation, et les mouvemens vigoureux prennent un air de violence sous son pinceau. On donne aussi quelques éloges à un Alexandre Mazzuola, fils de Jérôme, qui travailla dans la cathédrale de Parme en 1571.

Jerôme Mazzuola.

Tel était l'état de la peinture en cette ville vers la moitié du XVI.e siècle, lorsque la souveraineté en passa à la famille Farnèse, qui ne contribua pas peu aux progrès que fit son école. Parmi les disciples du Corrège et de Mazzuola qui se distinguèrent à cette époque, nous devons faire spécialement mention de Jacques Bertoia, qui travailla beaucoup dans le palais de la cour à Parme et à Caprarola, et de Pomponio Amidano, qui parvint à imiter le style du Parmigianino, au point d'avoir fait prendre pour un ouvrage de celui-ci un de ses propres tableaux, qui est la Madonne du *Quartiere*, et le plus beau qui existe de lui à Parme. La peinture représentant le paradis, dont la coupole de la même église a

Jacques Bertoia, Pomponio Amidano etc.

été décorée par Pierre Antoine Bernabei, nous montre dans cet artiste un des meilleurs peintres à fresque qu'il y eût alors en Italie. On regardait encore comme des artistes de considération Aurelio Bazili, Innocent Martini et Jules Mazzoni, dont Vasari a parlé avec beaucoup d'éloges.

III. époque. Parmésans élèves des Carraches et d'autres étrangers.

En 1570, les meilleurs disciples du Corrège n'existant plus, l'école de Parme commença à faire place à celle de Bologne. Le duc Ranuccio était un grand amateur des arts, comme l'atteste le choix des sujets qu'il employa, du nombre desquels furent Lionello Spada, Trotti, Schedoni, et Jean Sons, bon peintre de figure, et encore meilleur paysagiste. Néanmoins, ce qui fait le plus d'honneur au duc et au cardinal son frère, c'est d'avoir distingué et recherché le talent des Carraches. Annibal fut chargé d'exécuter la peinture de la galerie Farnèse à Rome: Augustin fut appelé à Parme en qualité de peintre de la cour, et y mourut dans cet emploi, et Louis vint à Plaisance sur l'invitation qui lui en fut faite, pour travailler avec Camille Procaccini aux peintures dont on voulait décorer la cathédrale de cette ville. Ce fut alors que se répandirent à Parme et dans le reste de cet état les nouveaux styles, qui y avaient été apportés par les Bolognais dans le XVII.e siècle. Outre Bertoia, ils eurent pour écoliers Jean Baptiste Tinti, élève de Sammachini, ainsi que Jean Lanfranco et Sixte Badalocchi, après lesquels la peinture ne cessa de décliner. Vers le milieu du même siècle on trouve cités les noms de Fortuné Gatti, de Jean Marie Conti, de Jules Orlandini et autres peintres médiocres. Hilaire Spolverini s'acquit du renom dans la peinture des batailles; il fut, dans cette partie de l'art, le maître de François Simonini qui s'y rendit célèbre. Peroni fut bon dessinateur, et, dans les sujets gracieux, son style tient de celui de Maratta. Dans la peinture inférieure on cite avec éloge Fabrice de Parme comme un des bons paysagistes de son tems; Gialdisi de la même ville, comme un excellent peintre de fleurs; Boselli de Plaisance pour avoir peint avec beaucoup de vérité des animaux, des oiseaux et des poissons, et Jean Paul Pannini pour sa grande habileté dans la perspective. En 1757 Don Philippe de Bourbon fonda à Parme une Académie des beaux arts, dont son fils a depuis étendu les facultés.

Tinti, Lanfranco, Badalocchi ect.

École de Crémone.

I. époque. Les anciens. Peintures dans la cathédrale de Crémone.

Il ne faut pas chercher les commencemens de l'école de Crémone hors de sa magnifique cathédrale, qui, fondée comme cela se put d'abord en 1107, fut décorée dès lors de sculptures et de peintures. Les ouvrages de ce dernier genre, qui se voient encore à la voûte des deux nefs latérales, représentent des sujets sacrés en petites figures, et sont des monumens uniques dans leur espèce. Le dessin en est extrêmement sec, le coloris fort, et l'habillement des personnages tout-à-fait nouveau : on y remarque des constructions d'architecture tracées par de simples lignes comme dans certaines gravures en bois des plus antiques, et il y a des caractères qui indiquent les noms des figures principales. Rien ici cependant n'annonce l'art des mosaïcistes grecs : tout est neuf, tout est national et appartient au pays. On peut douter que les lettres soient du siècle de Giotto, ou du précédent ; mais les figures portent avec elle la preuve évidente, que leur auteur ne devait rien de son art à Giotto ni à son maître. On ne trouve aucune trace de son nom dans les anciens historiens de l'école d'Antoine Campi et de Pierre Lamo, non plus que dans l'histoire des Crémonais qui ont professé les beaux arts, écrite en deux tomes par Jean Baptiste Zaist, et imprimée par Panni en 1774. Le premier ouvrage de peinture qui s'offre à nous dans cette école sous un nom d'auteur et sous une date bien avérée, est un tableau d'Antoine *delle Corna* de l'an 1478, que possède M.r Zaist, et qui a pour sujet Julien, depuis érigé en Saint, qui tue son père et sa mère, croyant surprendre au lit sa femme avec son amant. On voit par ce tableau que son auteur a été écolier de Mantegna, et imitateur de son premier style plutôt que du second. Soit qu'il n'existât plus, soit qu'on ne lui trouvât pas assez de mérite, ce dernier ne fut point du nombre des artistes employés au grand ouvrage de peinture dont fut décorée la même cathédrale dans le XIV.e siècle : monument qui, sous ce rapport, peut rivaliser avec la chapelle Sixtine : car si les figures des artistes florentins sont d'un style plus correct, celles dont il s'agit sont plus animées. Cet ouvrage consiste en une frise qui règne au dessus des arcades de l'église, et qui est divisée en plusieurs tableaux, dont chacun représente un histoire de l'évangile peinte à fresque. Plusieurs Crémonais, tous de marque, ont tra-

Antoine delle Corna.

vaillé à ces peintures. Le premier tableau ayant pour sujet l'Epiphanie et la Purification, est de Boniface Bembo. Le Rédempteur devant les juges, qui est vis-à-vis, a été peint par Christophe Moretti, qui fut un des Réformateurs de la peinture en Lombardie, surtout dans la perspective et le dessin. Un peu plus tard, mais pourtant avant l'an 1497, deux autres Crémonais, Altobello Melone et Boccaccio Buonamico, furent chargés de la continuation de cette frise. Le premier y représenta plusieurs traits de la Passion : ouvrage pour lequel Vasari le trouve digne de beaucoup d'éloges. Le second est pour les Crémonais ce qu'ont été dans leur école Mantegna, Vanucci et Francia, le meilleur moderne d'entre les anciens. Boccaccio a peint la naissance de la Vierge avec divers autres sujets qui sont relatifs à elle, ou à l'enfant Jésus. Le style est en partie original, et en partie imité de celui du Pérousin. Les autres peintures historiques, après celles des quatre artistes que nous venons de nommer, ont été exécutées par Romanino de Brescia, et par Pordenone, deux grands peintres de cette époque, qui ont laissé dans cette frise un exemple de la manière vénitienne. On y voit pourtant aussi quelques ouvrages de deux autres Crémonais, dans le style que nous appelons ancien moderne; l'un est Alexandre Pampurini, qui a peint quelques enfans et des arabesques sous la date de l'an 1511; et l'autre est Bernard Ricca ou Ricco, qui l'année suivante fit en face un ouvrage semblable. Crémone a eu encore d'autres peintres, qui, sans avoir travaillé au grand ouvrage de peinture dont nous venons de parler, n'ont pas laissé d'acquérir un certain renom, tels que Galéas Campi, père des trois fameux peintres de ce nom, et Thomas Aleni. Le premier n'est qu'un faible imitateur du style du Pérousin; le second est si ressemblant au premier dans sa manière, qu'on avait de la peine à distinguer les ouvrages de l'un de ceux de l'autre. Sans parler de divers artistes modernes, nous ferons mention de deux seulement, dont les ouvrages encore existans, tiennent beaucoup du bel âge; l'un est Jean Baptiste Zuppelli, qui a laissé aux *Eremitani* une Sainte Famille avec un fort beau paysage, et l'autre est Jean François Bembo, frère et disciple de Boniface, dont Vasari parle avec beaucoup d'honneur.

Galéas Campi etc.

Sans nous arrêter aux deux Scutellari et autres Crémonais, dont il ne reste que de rares et faibles ouvrages, nous passerons aux trois artistes renommés qui travaillaient à Crémone dès l'an

II. époque. Camille Boccaccino, Soiaro et les Campi.

Camille Boccaccino.

1522, et qui sont; Camille Boccaccino, fils de Boccaccio; Soiaro dont il a été fait mention dans le chapitre précédent, et Jules Campi, qui fut ensuite le chef d'une école nombreuse. Le premier, instruit par son père, se forma un style tempéré de grâce et de force, et a fait dire de lui par Lomazzo, *qu'il était perspicace en dessin, et grand coloriste.* Les essais les plus remarquables qu'on a de son talent dans l'église de S.t Sigismond sont ses quatre évangélistes assis, à la réserve de S.t Jean, qui est debout, et dont le corps incliné comme par un effet d'étonnement, forme une courbe opposée à celle de la voûte, et présente une figure recommandable tant pour le dessin que pour la perspective. On a peine à imaginer comment ce jeune artiste, sans avoir fréquenté l'école du Corrège, a pu en imiter si bien la manière. On vante à Crémone et au dehors, les deux tableaux qu'on voit sur les côtés de la même église et qui représentent, l'un la résurrection du Lazare, et l'autre le jugement de la femme adultère. On doit citer encore ici parmi les meilleurs maîtres de Crémone Bernard Gatti, que nous avons compris dans le nombre des élèves de l'école de Parme. La renommée nous a conservé le nom de Gervais Gatti, dit le Soiaro, neveu de Bernard, duquel il apprit à étudier les modèles que le Corrège avait laissés à Parme. On a une preuve du rare talent dont il fut redevable à cette étude dans son S.t Sébastien, qui fut mis en 1578 dans l'église de S.te Agate à Crémone, et dans lequel on trouve réuni à un dessin qui paraît imité de l'antique le coloris d'un des premiers peintres Lombards pour la figure et pour le paysage. On voit encore dans l'église de S.t Pierre de la même ville le martyre de S.te Cécile, avec une gloire d'anges dans le goût du Corrège. On doit peut-être regarder comme son frère Urial Gatti, qui a fait dans l'église du S.t Sépulcre à Plaisance un crucifix entre plusieurs SS., dans lequel on remarque un mélange de couleurs et une grâce qui ne sont point à dédaigner. Bernard Gatti, qui a été le plus grand maître de l'école de Crémone, a formé encore plusieurs autres élèves; nous ne craindrons pas même de dire, que, sans les peintures qu'il a exécutées à Crémone, cette ville n'aurait sans doute pas autant à se glorifier de ses Campi et de son Boccaccino.

Gervais Gatti, ou le Soiaro.

Ecole des Campi.

Jules Campi.

Il y a eu quatre Campi, qui ayant tous beaucoup travaillé et vécu long-tems, ont rempli de leurs ouvrages Crémone, Milan et les autres villes de la Lombardie. Jules Campi a été le Louis Carache de son école. Il était le frère ainé d'Antoine et de Vincent,

et fut le parent ou au moins le maître de Bernard; il forma le dessein de réunir dans un seul style les qualités les plus éminentes de plusieurs autres. Son père dirigea son instruction d'après les principes de l'école de Jules Romain, et Jules en fit de même à l'égard de ses frères. Il acquit dans cette étude le grandiose du dessin, l'intelligence du nu, une richesse et une variété d'idées extraordinaires, de la magnificence en architecture, et un talent propre à traiter toutes sortes de sujets. Mais ses connaissances s'étendirent encore bien davantage après qu'il eut étudié Raphael et les anciens monumens à Rome, après qu'il eut imité le Titien et copié le Corrège; et ce fut alors qu'il se forma ce style qui tient un peu de celui de plusieurs peintres. On remarque dans l'église de Sainte Marguérite à Crémone un assez bon nombre de têtes, qui sont imitées tantôt de l'un et tantôt de l'autre de ces grands maîtres; et souvent en voyant les ouvrages de cet artiste, on y reconnaît le goût de celui d'entre eux qu'il a voulu y faire dominer. Son S.t Jérôme de la cathédrale de Mantoue, et sa Pentecôte dans l'église de S.t Sigismond de Crémone, ont toute l'énergie du style de Jules Romain; mais nulle part il ne s'en est plus approché que dans les peintures où il a représenté les travaux d'Hercule dans une grande salle du château de Soragno sur le Parmésan, et qu'on peut appeler une grande école de nu. Il est tout *Titianesque* dans le tableau principal de l'église de S.t Sigismond, où le duc de Milan et son épouse sont présentés par leurs patrons à la Vierge qui est assise, ainsi que dans celui de S.t Pierre et de S.t Marcellin qu'on voit dans leur église. Il existe dans l'église de S.t Paul à Milan une Sainte Famille de ce peintre, dans laquelle on remarque toute la grâce et tout l'art qui peuvent distinguer un imitateur du Corrège. Le respect de Jules pour les grands peintres ne l'empêcha pas cependant d'étudier la nature; il ne cessa jamais au contraire de la prendre pour guide et pour modèle, et c'est ce que firent aussi les autres Campi qui étudièrent sous sa direction. On voit dans leurs ouvrages un choix de têtes, surtout de femmes, prises du naturel, et dont le coloris approche de celui du Véronèse. C'est pourquoi, à ne considérer que ce coloris et l'air des têtes, il n'est pas aisé de distinguer les ouvrages des Campi les uns des autres; mais en observant le dessin, il est plus difficile de les confondre. Jules est supérieur aux autres dans le grandiose, et c'est lui qui s'étudie le plus à paraître versé dans la science du corps humain, et dans celle

des lumières et des ombres; il surpasse ses deux frères pour la correction, mais pourtant il est inférieur à Bernard. Antoine s'exerça plus que Jules en architecture. Il a laissé un monument précieux de son savoir dans la belle peinture représentant le char d'Elie, qui se voit dans le lointain au dessus de l'élégante colonnade que renferme la sacristie de S.t Pierre. Il fut en outre bon artiste en plastique, graveur en cuivre et auteur d'une chronique de son pays enrichie de beaucoup de gravures, qu'il a publiée en 1585. Vincent Campi ne le cède peut-être point à ses frères pour le coloris, mais il leur est inférieur dans l'invention et dans le dessin. On estime ses portraits et ses tableaux de chambre où sont représentés des fruits avec beaucoup de naturel: ces tableaux ne sont pas rares à Crémone. Bernard, instruit par l'ainé des Campi, ne tarda pas à devenir son émule, et même le surpassa selon quelques-uns. Parmi les grands modèles qu'il se proposa d'imiter, Raphael fut celui auquel il s'attacha davantage et qu'il suivit de plus près. A côté des autres Campi il paraît le plus timide, mais aussi il est le plus correct; il n'est pas aussi grand que Jules, mais il a plus de beau idéal et va plus au cœur. On voit dans l'église de S.t Sigismond des ouvrages de cet artiste, qui donnent la plus grande idée de son talent dans tous les genres de peinture. Il est gracieux dans sa S.te Cécile touchant de l'orgue, et fort dans ses prophètes dont le style est grand et sublime; mais où il s'est particulièrement distingué c'est dans la grande coupole de cette église, à laquelle peu d'autres en Italie peuvent être comparées. Néanmoins on prétend que sa Nativité du Sauveur à S.t Dominique est son ouvrage le plus recommandable, et comme un précis où il a voulu réunir tout ce qu'il y a de plus parfait dans la peinture.

Antoine, Vincent et Bernard Campi.

III. époque. L'école des Campi va dégénérant: Trotti et autres la soutiennent.

Les élèves de Campi ne se distinguèrent qu'autant qu'ils surent imiter de plus près les peintres de leur ville: aussi l'école de Crémone eut-elle le sort de toutes les autres de l'Italie, qui fut de dégénérer insensiblement par l'effet de la négligence que mettaient ses écoliers dans leur travail lorsqu'ils avaient acquis une certaine habileté. Chacun des Campi a donc ses élèves, qui lui sont particuliers. De tous ceux de Jules les deux qu'on estime le plus sont Gambara de Brescia, et Viani de Crémone, qui ayant fréquenté d'autres écoles ont été cités avec éloge, le premier parmi les peintres de Venise, et le second parmi ceux de Mantoue. Antoine Campi a laissé quelques disciples, qui ne méritent pas qu'on fasse

Ecoliers des Campi.

d'eux une mention particulière. Vincent fut le maître de Luc Cattapane, qui parvint à copier parfaitement les ouvrages des Campi, mais avec un coloris plus sombre, et avec moins de choix. Bernard fut le plus estimé pour l'enseignement. Coriolan Malagavazzo aida son maître dans ses ouvrages. Le principal talent de Cristophe Magnani était pour les portraits. André Mainardi est bon imitateur de Bernard dans les ouvrages soignés. Il fut néanmoins, éclipsé, ainsi ques les autres disciples de Bernard, par Sophonisbe Anguissola, qui est regardée, surtout dans l'art de faire les portraits, comme un des meilleurs pinceaux de son tems. On vante beaucoup en Italie surtout les deux portraits qu'elle a faits d'elle-même, et qui se trouvent l'un dans la galerie de Florence, et l'autre dans la maison Lomellini à Gênes. Mais, de tous les élèves de Bernard le plus célèbre est Jean Baptiste Trotti, qui ayant été plus applaudi à la cour de Parme qu'Augustin Carrache, avec lequel il avait été mis en concurrence, fit dire à ce dernier qu'on lui avait donné un mauvais os à ronger. C'est de là que lui vint le surnom de *Malosso*, qu'il adopta volontiers. Il ne prit le goût de Bernard que dans ses premiers ouvrages; ensuite il étudia particulièrement le Corrège, et voulut ressembler plus qu'à tout autre au Soiaro, dont il imita, dans la plupart de ses compositions, le style, qui est ouvert, brillant, varié dans les racourcis, et animé dans les attitudes Ses têtes ont beaucoup de charmes, mais il les redouble facilement, ce qui ne peut lui être reproché que pour trop de précipitation dans son travail: car, quand il l'a voulu, il a su varier, non seulement ses visages comme dans sa décolation de S.t Jean dans l'église de S.t Dominique à Crémone, mais même ses compositions comme on le voit par sa Conception de la Vierge, qu'il a représentée avec une idée toujours nouvelle dans les deux églises de S.t François et de S.t Augustin à Plaisance. Ses ouvrages à fresque les plus remarquables sont dans le palais appelé le *Giardino* à Parme. On voit de lui une autre grande composition dans les peintures de la coupole de S.t Abbondio à Crémone, dont pourtant le dessin est de Jules Campi, et dans lesquelles il a déployé une facilité de pinceau et une force de coloris, qui égalent le mérite de l'invention, si même elles ne le surpassent pas. Parmi les élèves assez nombreux qu'a faits Trotti, et qui fleurirent vers l'an 1600, on distingue Erménégilde et Manfredo Lodi, Jules Calvi, Euclide Trotti, et Pamphile Nuvolone dont nous parlerons à l'article de l'école milanaise.

Sophonisbe Auguissola.

Jean Baptiste Trotti surnommé le Malosso.

IV. époque. Manières étrangères à Crémone. Les Picenardi, Neri, Tortiroli, Natali etc.

L'école de Crémone allait toujours en déclinant avec les descendans de Molosso, et l'on y sentait le besoin de recourir à des étrangers pour en renouveller l'esprit. Charles Picenardi est compté parmi les écoliers favoris de Louis Carrache. L'autre Charles Picenardi, surnommé le jeune, s'était fait un style à Venise. Pierre Martyr Neri ou Negri, bon peintre de portraits et bon compositeur, avait pris ailleurs une manière plus forte et d'une touche plus profonde. André Mainardi tenait une école en même tems que Malosso; et dans le nombre de ses écoliers il y en eut deux, Jean Baptiste Tortiroli et Charles Natali, qui se distinguèrent et qui allèrent chercher des styles étrangers hors de leur pays. Le second enseigna les principes de la peinture à Jules César Procaccini dans une frise qu'il fit au palais Doria à Gênes, et il eut un fils appelé Jean Baptiste qui apprit la peinture de Pierre de Cortona. Ce Jean Baptiste eut pour écoliers Charles Tassoni, Caneti et François Bocaccino, qui est mort vers l'an 60 du siècle dernier. Tandis que les artistes de Crémone s'en allaient hors de chez eux, il vint dans cette ville un étranger, qui y apprit et y enseigna la peinture. Cet étranger est Louis Miradoro, dit le Genovesino, parce qu'il était né à Gênes. Il étudia beaucoup les ouvrages de Pamphile Nuvolone à Crémone, puis il se forma un style qui tient de celui des Carraches. Il est en grand honneur en Lombardie et surtout à Crémone, où il reste des tableaux de lui dans plusieurs églises. Augustin Bonisoli fut disciple de Miradoro après l'avoir été de Tortiroli; mais il fut moins redevable à ses maîtres qu'à son talent et aux modèles qu'il étudia, surtout à ceux de Paul Véronèse, de la grâce, du brillant et du dessin qu'on remarque dans ses ouvrages. Deux autres peintres vécurent après lui à Crémone, l'un est Ange Massarotti de la même ville, l'autre Robert la Longe de Bruxelles. Le premier est sûrement élève de Bonisoli, et il ne conserva guères du style de l'école Romaine où il avait long-tems travaillé, qu'une composition régulière. Le second qui fréquenta peut-être l'académie de Bonisoli, et qui a imité quelquefois la manière de Massarotti, se montre comme un peintre habile dans plusieurs styles, mais pourtant on distingue toujours dans ses ouvrages la douceur, le brillant, l'harmonie et le moelleux de son pinceau. Elève de ces deux derniers maîtres, Jean Ange Borroni s'en alla à Bologne, où il s'attacha à la manière de Jean Joseph *del Sole* plus qu'à toute autre. Il a laissé la plupart de ses ouvrages à Milan, où il est mort très-âgé en 1772. Il y a un

Louis Miradoro, dit le Genovesino.

Bonisoli, Massarotti etc.

Jean Ange Borroni.

Saint Benoît de lui dans la cathédrale de Crémone : tableau qui pourrait rivaliser avec les meilleurs de ce tems-là, si les plis de la draperie y répondaient au reste; mais c'est en quoi il n'a jamais montré beaucoup de talent.

Cette école n'a pas manqué non plus d'artistes dans la peinture inférieure. Un goût varié, aimable, fini, d'une touche forte et avec des airs chauds forme le caractère des paysages de François Bassi, qu'il ne faut pas confondre avec un autre François Bassi aussi de Crémone, et surnommé le jeune, lequel est bien inférieur au précédent. Sigismond Benini occupe une place plus distinguée dans cette classe, pour avoir imaginé de belles divisions dans ses petits paysages, et pour les avoir représentés avec des plans d'une dégradation parfaite, et avec des accidens de lumière bien imités. Vers le même tems l'architecture et l'ornat eurent des peintres distingués dans une famille originaire de Casal-Major dans le Crémonais, dont le premier fut Joseph Natali, qui se forma en ce genre un style louable et assez gracieux. *Peinture inférieure.*

Ecole Milanaise.

Milan, capitale de la Lombardie et le siège de son gouvernement, offre dans l'histoire des arts une époque glorieuse, dont nous avons déja fait une mention particulière, à cause de la grandeur et du mérite des ouvrages qu'elle a vus naître. Nous avons aussi parlé des antiques peintures qui se voient encore dans cette ville, ainsi qu'à Monza et à Pavie; et quoique le manque de documens ne nous permette pas de tracer ici l'histoire des artistes qui dès lors ont cultivé la peinture dans ce pays, nous n'en sommes pas moins persuadés que l'étude de cet art n'y a point été interrompue depuis l'exécution de ses anciens ouvrages. Les notions certaines que nous avons à cet égard datent de l'an 1335, lorsque Giotto se trouvait à Milan occupé à faire, dans plusieurs quartiers de la ville, divers ouvrages, qui passaient encore, du tems de Vasari, pour des peintures d'une grande beauté. Peu de tems après lui, Stefano, florentin, que l'histoire vante comme le meilleur élève de Giotto, fut appelé par Mathieu Visconti, et commença à y donner quelques essais de son talent. Il fut suivi, vers l'an 1330, de Jean de Milan, élève de Thadée Gaddi, lequel avait une telle opinion de son habileté, qu'avant de mourir il lui recommanda ses enfans pour qu'il les ins- *I. époque. Les anciens jusqu'à la venue de Léonard.* *Giotto, et Stefano, florentin, à Milan.* *Jean de Milan etc.*

truisît dans la peinture. Au dire de Lomazzo il existait, du tems même de Pétrarque et de Giotto, deux artistes nationaux, qui étaient Laodicée de Pavie, et Andrino d'Edesia, qu'on croit aussi de la même ville, quoique leurs noms les fassent soupçonner d'origine grecque. On attribue à Andrino et à son école quelques peintures à fresque, qui se trouvent dans l'église de S.t Martin à Pavie et ailleurs, et dans lesquelles on remarque un goût plus naturel et supérieur en coloris à celui des Florentins du même tems. Un peintre nommé Michel de Roncho travailla avec les deux Nova de Bergame dans la cathédrale de cette ville, depuis 1376 jusqu'en 1377. Parmi les peintures anonymes d'ancien style, on doit distinguer celles qui se voient dans la sacristie des Grâces, ayant pour sujet divers faits de l'ancien et du nonveau testament. Il paraît que leur auteur vivait sur la fin du XIV.e siècle, ou vers le commencement du siècle suivant; et il ne serait pas facile de trouver dans toute l'Italie un ouvrage de cette époque, où il entre tant de figures, et qui soit de la main d'un même artiste. Le style à la vérité en est sec; mais le coloris en est si vif, d'une si forte impression et si saillant, qu'il ne le cède point à celui des plus habiles artistes vénitiens et florentins de cet âge; et quelque soit son auteur, la manière en est tout-à-fait originale, et ne ressemble à aucune autre. Il y a eu encore alors un autre peintre Lombard, que Vasari et autres ont erronément appelé Mazzoni ou Morzoni, et dont le vrai nom se trouve écrit sur un tableau qui se voit dans l'île de S.te Hélène à Venise, et représentant l'assomption de la Vierge entourée de plusieurs Saints, avec cette épigraphe: *Giacomo Morazone à laurà questo lavorier, an. Dni. MCCCCXXXXI.* Ces paroles en dialect Lombard, et le grand nombre de peintures qu'on rencontre de cet artiste dans plusieurs villes de la Lombardie, ont fait croire à Zanetti qu'il était Lombard et non Vénitien, et avec d'autant plus de fondement encore, que son nom de Morazone est celui d'un bourg de la Lombardie. Un autre peintre dans le style antique fut un certain Michelino, qui fesait toujours de grandes figures et de petits édifices, mais qui passe pour un des meilleurs artistes de son tems, pour sa grande habileté à peindre des animaux de toutes sortes, et les figures humaines dans le genre bouffon. On doit rapporter à peu près au même tems, selon Pagave, l'époque d'Augustin de Bramantino, que n'ont point connu Bottari et les derniers écrivains qui ont traité de l'histoire de la peinture: ce qui fait révoquer en doute à Lanzi l'existence de cet artiste.

XV. siècle.

Jacques Morazone.

Michelino.

Augustin de Bramantino.

Du tems du fameux François Sforza et du cardinal Ascagne son frère, il y eut en Lombardie un bon nombre d'architectes, de statuaires et de peintres à talent pour ce siècle. Leur réputation dans toute l'Italie attira à Milan Bramante, jeune homme doué des plus heureuses dispositions pour l'architecture et la peinture, et qui, après s'être distingué dans cette ville, se fit renommer dans toute l'Italie et dans l'Europe entière. Leur coloris, art dans lequel ils n'avaient pas fait encore beaucoup de progrès, est fort, mais en quelque sorte mélancolique: les plis de leurs draperies ont, pour ainsi dire, la forme de chandelles, et ils sont plutôt froids dans leurs visages et dans leurs attitudes. La peinture fut néanmoins redevable, non seulement à leurs ouvrages, mais encore aux écrits de quelques-uns, d'une réforme salutaire dans la perspective: ce qui a donné motif de dire à Lomazzo, que comme le dessin forme le mérite particulier de l'école romaine, et le coloris celui de l'école de Venise, ainsi la perspective est le talent propre de l'école Lombarde. *L'art de faire bien voir*, dit le même Lomazzo, *a été inventé par Jean de la Valle, par Constantin Vaprio, par Foppa, par Civerchio* et autres dont nous parlerons bientôt. Il est douteux qu'il existe quelqu'ouvrage de Jean de la Valle, et l'on n'en a pas encore trouvé de Constantin Vaprio, qui soit bien avéré: car la Madone entre des SS. qu'on voit dans l'église des Servites à Pavie avec cette inscription, *Augustinus de Vaprio pinxit* 1498, et qui n'est pas sans mérite, est d'un autre Vaprio.

Jean de la Valle, Constantin Vaprio.

Vincent Foppa est regardé comme le fondateur de l'école milanaise, où il se distingua du tems de la domination de Philippe Visconti et de François Sforza. Nous avons fait mention de cet artiste à l'article de l'école vénitienne, dans laquelle Lanzi le comprend comme étant de Brescia, quoique Lomazzo le dise milanais, en assurant en outre, contre l'opinion du même Lanzi, qu'il apprit l'art de la perspective en étudiant les écrits de Foppa. Lanzi nous dit, qu'après Pierre *della Francesca*, Foppa fut un de premiers à cultiver la perspective, comme on le voit par un petit et ancien tableau de la galerie Carrara à Bergame, traité avec beaucoup de grâce, et où l'on remarque une véritable étude du raccourci, lequel représente le Christ entre les deux larrons, et porte la date de l'an 1455. Il reste de lui quelques ouvrages sur toile à l'hôpital de Milan, et une fresque qui est le martyre de S.t Sébastien qu'on voit à présent incrustée dans un des murs du vestibule

Vincent Foppa.

du musée de Brera : ouvrage dans lequel on loue le dessin du nu et la vérité des têtes, du vêtement et du coloris, mais qui n'est guères recommandable pour l'expression ni pour les attitudes. Vincent Civerchio, appelé Verchio par Vasari, et Vecchio par Lomazzo qui le fait Milanais, a été de même compris par Lanzi dans l'école vénitienne, parce qu'il était né à Crema, quoique pourtant il ait vécu à Milan, où il a formé d'excellens élèves. Vasari semble ne pas le mettre au dessous de Foppa, en le disant habile dans les ouvrages à fresque. Il a été étudié dans les figures et admirable dans la manière de les placer en haut. On en a un exemple dans les peintures dont il a décoré la chapelle de S.t Pierre martyr dans l'église de S.t Eustorge à Milan, lesquelles ont pour sujet quelques faits de la vie de ce saint, et dont Lomazzo a fait beaucoup d'éloges ; mais à présent elles sont recouvertes de blanc, et il n'en reste plus que les panaches de la coupole. On peut juger du talent d'Ambroise Bevilacqua par un S.t Ambroise entre S.t Gervais et S.t Protase, qui se voit dans l'église de S.t Etienne de la même ville, et dans lequel, s'il a violé les lois de la perspective, il s'est aussi beaucoup rapproché du bon style. On conserve du même peintre dans le musée de Brera un tableau représentant la Vierge avec l'enfant Jésus, Job et S.t Pierre martyr. On trouve compris parmi les peintres de cette ancienne époque Philippe, frère et aide du même Bevilacqua, Charles, dit le Milanais, Jean des Ponzoni, et François Crivelli, qu'ont dit avoir fait des portraits avant tout autre artiste à Milan.

Vincent Civerchio.

Ambroise Bevilacqua.

Ecoliers de Civerchio.

Parmi les derniers de cette école nous citerons avant tout autre les deux Bernards, appelés aussi les Bernards de Trevilio dans le Milanais, et dont les noms de famille étaient Butinoni et Zenale, l'un et l'autre écoliers de Civerchio, et ses émules comme peintres et comme écrivains. En parlant de Zenale, Vasari l'appelle Bernard de Trevio, (il a voulu dire Treviglio), et dit que du tems de Bramante il était ingénieur à Milan, *et grand dessinateur, et que Léonard le regardait comme un maître rare, quoique pourtant sa manière fût un peu crue et un peu sèche en peinture*; et, entre autres ouvrages il cite une Résurrection peinte par lui dans le cloître du couvent des Grâces, avec des racourcis d'une grande beauté. Il fut célèbre dans son art, et intime ami de Léonard, qui dans son traité de peinture le compare à Mantegna, et le cite sans cesse pour exemple dans la perspective, sur laquelle il composa un livre

Bernard Zenale de Treviglio.

en 1524, étant déjà fort avancé en âge. C'est le même Bernard qu'a tant vanté Vasari, dont on peut à cet égard vérifier le jugement sur la Résurrection dont nous venons de parler, et sur une Annonciation qui existe encore de ce peintre dans l'église de S.t Semplicien, où les représentations d'architecture sont d'une vérité qui trompe l'œil, à la différence des figures, qui ont quelque chose de mesquin dans les traits et dans les vêtemens. Quant à Butinone, qui était du même pays que lui, et qui fut son collaborateur dans l'église de S.t Pierre *in Gessate*, on peut dire, sur l'assertion de Lomazzo, qu'il eut beaucoup d'intelligence dans la perspective: du reste, presque tous ses ouvrages ont péri. Aux disciples de Civerchio il faut encore joindre Barthelemi de Cassino de Milan, et Louis des Donati de Como.

Bernard Butinone.

Ce fut dans le tems que florissaient ces artistes que vint à Milan Bramante, dont le vrai nom est Donato, et celui de famille, à ce que croit Lazzari, de Castel-Durante, ou, comme d'autres le prétendent, de la paroisse de Castel Fermignano, l'un et l'autre dans le pays d'Urbin : ce qui fit donner à cet artiste le surnom d'*Urbino*. Après être sorti de son pays, il parcourut, selon Vasari, quelques villes de la Lombardie, où il exécutait comme en passant de petits ouvrages, jusqu'à ce qu'étant venu à Milan, et y ayant fait connaissance avec les architectes de la cathédrale, et particulièrement avec Zenale l'un d'eux, il résolut de se livrer entièrement à l'étude de l'architecture; mais avant l'an 1500 il partit pour Rome, où il entra au service d'Alexandre VI et de Jules II, et mourut septuagénaire en 1514. Pagave nous apprend que Bramante vint à Milan vers l'an 1476, qu'il y resta jusqu'à la chute de Louis le Moro, c'est-à-dire vers l'an 1499, employé à la cour de ce duc avec un traitement considérable, et qu'il travailla aussi dans cette ville pour les particuliers, comme architecte, et assez souvent comme peintre. Cellini nie, dans son second traité, que Bramante fût habile en peinture. Il est vrai que sous ce rapport son nom est ignoré dans les galeries de l'Italie inférieure, mais il est très-connu dans le Milanais, comme Césariano et Lomazzo l'avaient déjà attesté. Outre les éloges que ce dernier lui donne dans son traité, il cite encore les divers ouvrages qu'il a faits en peinture profane et sacrée, à la détrempe et à fresque, et lui trouve en général une méthode semblable à celle d'André Mantegna. Il s'exerça beaucoup à copier les plâtres: motif pour lequel,

Bramante d'Urbin.

au dire de Lomazzo, il a un ton de lumière trop ressenti dans les chairs. Il reste encore de lui à Milan (1), à Lodi, à Bergame et à la Chartreuse de Pavie des ouvrages très-estimés, qui rendent témoignage de son talent. On admire son tableau de S.t Sébastien dans l'église de ce nom à Milan, dans lequel, comme l'observe Lanzi, on reconnaît à peine quelque trace du quinzième siècle. Il fit dans cette ville deux élèves qui sont; l'un, Nolfo de Monza, dont il existe des peintures dans la sacristie de S.t Satyre de la première ville; et l'autre, au dire de quelques-uns, Barthelemi Suardi, milanais, architecte et peintre de beaucoup de mérite, appelé aussi Bramantino, pour avoir été l'élève favori de Bramante. Orlandi a cru au contraire qu'il avait été le maître de ce dernier; d'autres les ont pris l'un pour l'autre, et il en est qui se sont forgé une histoire de deux et même de trois Bramante: sujet que nous entreprendrons d'éclaircir dans une *Dissertation* que nous espérons de publier, et à l'appui de laquelle nous citerons les monumens de l'art qui y ont rapport. Qu'il nous suffise maintenant de savoir qu'on attribue à Bramantino un Christ mort entre les Maries, peint à la porte du sépulcre, et dans lequel il y a une telle illusion d'optique, que les jambes du Sauveur, de quelque point qu'on les regarde, paraissent être dans la direction du spectateur; il mit également tant de vérité dans le portrait d'un domestique qu'il fit à Milan, qu'un cheval prit ce portrait pour la personne même. Il eut pour élève certain *Augustin* de Milan, très-habile dans le faire de bas en haut, et dont on voyait dans l'église du Carmine de la même ville une peinture tellement estimée de Lomazzo, qu'il la citait pour modèle avec les magnifiques ouvrages exécutés par le Corrège à la coupole de la cathédrale de Parme. Le même Lomazzo nous a clairement désigné cet artiste dans son index par ces paroles: *Augustin de Bramantino, milanais, peintre et disciple de Bramantino.* Vers l'an 1500 il y avait encore d'autres peintres dans le style que nous appelons *ancien-moderne*. Ambroise Borgognone a peint dans un cloître de S.t Simplicien à Milan l'histoire de S.t Sisinio et de ses compagnons martyrs: ouvrage dans lequel on

Nolfo de Monza.

Bramantino.

Augustin de Milan.

Ambroise Borgognone.

(1) On attribue à *Bramante Lazzari* quelques tableaux qu'on voit dans notre musée, et qui représentent, l'un un saint, un autre la circoncision, un troisième la Magdelaine, et le dernier un Christ en croix entre les deux larrons.

est moins choqué de la finesse des jambes des figures, et de quelques autres défauts qui tiennent à la première éducation du peintre, qu'on n'est agréablement surpris du naturel et de l'étude qu'il a mis dans cette composition également estimable pour la beauté et l'air de jeunesse des têtes, pour la variété des physionomies, pour la simplicité des vêtemens, pour la fidélité avec laquelle y sont représentés les ornemens ecclésiastiques et les usages de cette époque, et pour une certaine grâce d'expression, qui n'est pas commune dans cette école (1). Jean Donato Montorfano a peint une crucifixion accompagnée d'un grand nombre de figures dans le réfectoire de l'ancien couvent des Grâces, où, malgré la supériorité de talent qu'on remarque dans son coloris, elle n'est guères considérée, ayant le désavantage de se trouver en face du grand cénacle de Léonard de Vinci. Montorfano a cela de particulier, que ses visages et ses mouvemens ressortent avec une évidence, qui, si elle s'alliait à un peu plus d'élégance, ne lui laisserait guères d'égaux en ce genre. Le style de l'architecture y est grand et bien entendu, et l'on y a de ces échappées de vue qu'on aimait tant alors dans son école. Ambroise de Fossano, l'auteur du dessin de la façade de l'église de la Chartreuse de Pavie, était à la fois architecte et peintre, et l'on voit dans cette église un tableau, d'un goût assez semblable à celui de Mantegna, qu'on dit être de lui ou de son frère. Vers le même tems florissaient encore André de Milan, Etienne Scotto maître de Gaudence Ferrari, Felix Scotto qui a beaucoup travaillé à Como, et a été un des meilleurs peintres du quinzième siècle, ainsi que plusieurs autres dont Morigia a rapporté les noms dans son livre de la *Noblesse milanaise*.

Jean Donato Montorfano.

Ambroise Fossano.

André de Milan; Etienne et Felix Scotto etc.

La Lombardie a eu alors d'autres maîtres, dont l'histoire nous a conservé le souvenir, ou dont il reste quelques ouvrages portant leurs noms. Barthelemi Bononi et Bernardin Colombano étaient de Pavie. Il y avait dans les mêmes années un certain André Passari de Como, qui a peint dans la cathédrale de cette ville une Vierge au milieu de quelques apôtres, et dont le style tire sur le moderne; mais il pèche par la sécheresse des mains et par une dorure de vêtemens indigne de l'époque de cet ouvrage, qui est de l'an 1505. Marc Marconi aussi de Como, qui vivait vers l'an 1500,

Artistes dans les provinces.

Bononi, Colombano Passari, Marconi.

(1) L'Assomption et l'*Ecce-Homo*, qui se voient dans notre musée, sont d'Ambroise Borgognone.

Troso de Monza.

approchait beaucoup de la manière de Giorgione. Troso de Monza a fait beaucoup de peintures à Milan, et il en a aussi laissé quelques-unes dans l'église de S.t Jean de son pays. Aujourd'hui on lui attribue quelques histoires de la Reine Théodolinde faites en 1444, et qui se voient dans la même église. La quantité des objets et la nouveauté des vêtemens et des usages lombards qu'il a exprimés dans ses compositions, en rendent l'intelligence un peu difficile. On y trouve quelques bonnes têtes, et le coloris n'en est pas mauvais : du reste ces ouvrages n'ont rien que de médiocre, et peut-être aussi sont-ils de sa première jeunesse : car Lomazzo l'a beaucoup loué pour d'autres peintures représentant divers faits de l'histoire romaine, qu'il a laissées dans le palais Landi. Il est fait mention dans les archives de la cathédrale de Novare en Piémont, d'un certain Jean Antoine Merli, peintre de portraits renommé pour son talent et pour la vivacité de son style dans le genre sérieux, comme ayant crayonné en terre verte les portraits de Pierre Lombard et de trois autres personnages distingués de la même ville. Vers l'an 1460 la peinture était enseignée à Verceil par Boniforte, par Hercule Oldoni, par F. Pierre de Verceil et par Giovenone, qui y est regardé comme le premier maître qu'a eu Gaudenzio, et dont il existe dans le couvent des Augustins un Christ ressuscité, lequel est traité, pour l'intelligence du nu et pour la perspective, d'après les meilleurs principes de l'école milanaise.

II. époque. Léonard, ses élèves et les meilleurs artistes nationaux jusqu'à Gaudence Ferrari.

Nous avons déjà parlé, à l'article de l'école florentine, de Léonard de Vinci, de son style, de son séjour à Milan et de l'académie qu'il ouvrit dans cette ville. Il y vint, selon Vasari, l'an 1494, qui fut le premier du gouvernement de Louis le Moro, où plutôt il y vint dès l'an 1482, sinon pour y rester, du moins pour l'exécution de divers ouvrages, comme le conjecture Amoretti dans ses *Mémoires de Léonard*, et il en partit après l'occupation de la ville par les Français, c'est-à-dire l'an 1499. Le Duc l'avait mis à la tête d'une académie de dessin, qui peut-être servit de modèle aux autres d'Italie, et qui, même après le départ de Léonard, continua à former d'excellens peintres, en prenant pour guide ses préceptes, ses ouvrages, son *Traité de la peinture* et ses nombreux écrits, dont les plus importans se trouvent dans notre bibliothèque ambroisienne. Il tira de l'obscurité la science de l'anatomie. La perspective aérienne, que nul n'a possédée mieux que lui, est devenue comme le caractère distinctif et l'apanage de son école. Il

avait en outre beaucoup de connaissances en musique, en poésie et en histoire; et c'est même à lui particulièrement que l'école milanaise est redevable d'avoir été une de celles, où l'ancien costume a toujours été le plus fidèlement observé en Italie. Nul n'a surpassé Léonard pour la force du clair-obscur: qualité qui donne à ses peintures et à celles de ses meilleurs écoliers un relief si saillant, qu'on croirait que les objets et surtout les figures y sont détachés du fond. Il a su allier le goût au grandiose, et tout en soignant même les plus petits détails, il établit les principes du grand style, et fit l'étude la plus profonde de l'expression, qui est la partie la plus philosophique et la plus élevée de la peinture. Indagateur zélé, et observateur attentif des passions humaines, nul ne fut plus prompt à saisir celles qui se peignent sur le visage ou dans les gestes. Le caractère distinctif de ce grand artiste est une délicatesse de goût, à laquelle il est difficile de trouver l'égale avant ni après lui. Léonard n'était pas content de son travail, qu'il ne lui eût donné toute la perfection que lui prêtait son imagination; et, lorsqu'il désespérait d'y réussir à l'aide de son pinceau, ou il s'en tenait au dessin de l'ouvrage, ou il commençait à le traiter avec les couleurs jusqu'à un certain point, puis l'abandonnait. L'histoire nous apprend qu'il regardait même comme imparfait son fameux cénacle, qu'on s'accorde néanmoins à regarder comme un des plus beaux ouvrages qu'ait enfantés la peinture. C'est l'abrégé, non seulement des préceptes enseignés dans ses livres, mais encore de toutes ses études. Il y a exprimé le moment qui était le plus propre à animer son sujet: c'est celui où le Sauveur dit à ses disciples: *un de vous me trahira*. A ces mots, chacun d'eux tressaille comme à un coup de foudre: les plus éloignés, croyant avoir mal entendu, questionnent leurs voisins: tous sont diversement émus chacun selon son caractère: l'un s'évanouit, l'autre est glacé d'effroi, celui-ci se lève avec emportement, celui-là proteste avec candeur qu'il doit être exempt de soupçon. Judas seul reste immobile, et l'air dont il contrefait l'innocent décèle sa perfidie. Le reste du tableau, la nappe, la table, les ustensiles qui en composent le service, l'architecture, la distribution des lumières, la perspective, tout y était traité avec une diligence extrême, tout y était digne du pinceau le plus admirable qu'il y eût au monde. Mais malheureusement ce chef-d'œuvre de l'art va dépérissant chaque jour davantage. Cependant, grâce au burin fameux de M.r Morghen, nous en avons une grande

Cénacle de Léonard.

et belle gravure, dont les bonnes copies sont chaque jour plus recherchées et augmentent considérablement de prix. Il existe peu d'ouvrages de Léonard à Milan, et la plupart de ceux qu'on croit de lui sont seulement de son école. On conserve dans le musée de Brera, comme faite par lui, une tête du Sauveur au pastel sur le papier. Quelques-uns attribuent à Salaino la Vierge avec l'enfant Jésus caressant l'agneau : tableau qui n'est point achevé. D'autres croient que l'autre tableau représentant aussi la Vierge avec le divin enfant, les quatre docteurs et la famille de Louis le Moro, est de Léonard (1). Le S.t Antoine de Padoue, la Vierge avec l'enfant Jésus au bras et trois anges, le S.t Vincent martyr, tableaux qui se trouvent tous dans le même musée, sont attribués par quelques-uns à l'école de Léonard, et par d'autres à celle du Borgognone. On y voit aussi une copie du cénacle exécutée par feu M.r le chevalier Bossi, dont nous parlerons bientôt. On regarde comme étant vraiment de Léonard une Vierge avec l'enfant Jésus, appartenant autrefois au prince Belgiojoso, et qui est passée par testament à M.r le comte Albert Litta, oncle du Duc Pompée Litta, dans la galerie duquel elle se trouve avec un autre tableau représentant aussi la Vierge et l'enfant Jésus, dont Léonard passe généralement pour être l'auteur. Il existe encore dans quelques autres maisons des tableaux qu'on croit être de Léonard; mais, comme nous l'avons observé plus haut, il a laissé peu d'essais de son talent en peinture, soit par une sorte de répugnance qu'il avait à s'occuper de cet art, soit parce qu'il en était détourné par les soins qu'il lui fallait donner aux ouvrages de balistique, d'hydraulique, de mécanique et autres que le prince le chargeait d'exécuter.

Ecoliers de Léonard.

Les élèves de son académie marquent l'époque la plus florissante de l'école milanaise. Leur style, qui est presque le même, a pour caractère distinctif des visages un peu ovales, des bouches souriantes, des contours précis et quelquefois secs, le même choix de couleurs modérées et bien harmonisées, et la même étude du clair-obscur, qui est plus ou moins sombre, selon l'habileté de l'artiste. Un de ceux qui approchait le plus du style du chef de cette école

César de Sesto

fut César de Sesto, appelé aussi César le Milanais. Il est cité par

(1) Selon d'autres, ce tableau qui se trouvait autre fois dans l'église de S.t Ambroise *ad Nemus*, n'appartient point à cette époque, mais à la précédente, ou est un ouvrage de Zenale de Treviglio, dans le pays duquel il y a un grand tableau absolument dans le même style, et avec le nom de l'auteur.

les modernes comme un des meilleurs écoliers de Léonard, et Lomazzo le donne pour modèle dans le dessin, dans les attitudes et surtout dans l'art d'enluminer. On a de lui, dans la bibliothèque ambroisienne, une tête de vieillard, qui se fait admirer par l'étude et par l'habileté de nuances toute *Léonardesque* avec laquelle elle est traitée, et dans le musée de Brera une Sainte Famille et un petit portrait, tout en demi-figures. M.r le duc Melzi possède son fameux tableau de S.t Roch, où est en outre représentée la Vierge avec l'enfant Jésus etc. On voit sur quatre piliers de l'église de Saronno quatre S., qu'on attribue communément à César. Nous placerons à côté de cet excellent peintre de figure Bernazzano, paysagiste, qui profita sûrement des exemples de Léonard, et qui fit des merveilles en peinture de campagnes, de fruits, de fleurs et d'oiseaux. Jean Antoine Beltraffio, gentil-homme milanais, fut écolier de Léonard, et nous avons de lui dans la première salle du même musée un saint Jean Baptiste, qui est tout dans le style de son école pour le goût des têtes, pour la méthode judicieuse de composition, et pour la délicatesse des nuances dans les contours. François Melzi, autre gentil-homme milanais, approcha plus qu'aucun autre du style de Léonard, et il a fait des tableaux que l'on confond souvent avec ceux de son maître. Léonard se servit d'André Salai ou Salaino pour modèle de figure dans le genre gracieux; il lui enseigna en outre plusieurs particularités de l'art, et retoucha ses ouvrages. Il existe à l'archevêché un S.t Jean Baptiste extrêmement gracieux, quoiqu'un peu sec, qu'on donne pour être de Salaino. Mais un tableau encore plus renommé, c'est celui qui se trouvait dans la sacristie de l'église de S.t Celse, et qui ayant été acheté dans le tems par le prince Eugène a passé ensuite en Bavière: ce tableau a été exécuté sur un carton de Léonard, et Vasari lui a donné le nom de S.te Anne, parce qu'il représente cette Sainte avec la Vierge, contemplant l'une et l'autre tendrement le divin enfant, avec qui pendant ce tems joue le petit précurseur. Ce tableau est un monument admirable du goût de son auteur, pour la douceur et l'harmonie des teintes, pour l'aménité du paysage et pour le grandiose de son effet. On voit encore de lui dans le musée de Brera une Sante Famille avec S.t Pierre qui reçoit les clefs, un S.t Paul, puis une autre Sainte Famille, et une Madone avec l'enfant Jésus qui caresse l'agneau: tableau non encore achevé, et que quelques-uns attribuent à Léonard. Marc Uglone, ou Oggione, ou d'Oggiono doit être mis aussi au rang des

Bernazzano. *Beltraffio.* *Melzi.* *Salaino.* *Marc d'Oggiono.*

meilleurs peintres milanais. Il fut également habile dans la peinture à fresque; et ses ouvrages dans l'ancien couvent de la Paix, et surtout sa crucifixion dans le réfectoire, sont d'un effet surprenant pour la beauté, la variété et l'expression des figures, et pour la vivacité du coloris. Il a fait pour le réfectoire de la Chartreuse de Pavie une copie du cénacle de Léonard, qui supplée en quelque manière à la détérioration de l'original; cette belle copie a été transportée à Londres, où elle est encore. Il existe dans le musée plusieurs tableaux de lui, desquels on fait beaucoup de cas. On voit dans la première salle sa cène des apôtres et la Vierge avec l'enfant Jésus, S.t Jean, S.t Paul et un ange qui joue d'un instrument, l'ange Raphael qui chasse le démon, et une Assomption de la Vierge avec les apôtres, avec S.t Antoine et une dévote à genoux. Plusieurs ouvrages du même auteur sont encaissés dans un des murs du vestibule de ce musée. On compte parmi les écoliers de Léonard Jean Pedrini, Pierre Ricci, César Cesariano, Nicolas Appiano; et parmi ses imitateurs le comte François d'Adda, Gaudence Vinci et Bernard Fasolo. Mais le plus célèbre d'entre ces derniers a été Bernard Lovino, comme il se nommait lui-même, ou Luini, comme on l'appelle communément, natif de Luino au bord du lac majeur. Peut-être fut-il écolier de Léonard, mais sûrement il fit partie de son académie. Plusieurs autres élèves de cette école l'ont surpassé pour la finesse du pinceau et pour la grâce du clair-obscur, surtout César de Sesto, dont Lomazzo fait à cet égard beaucoup d'éloges; mais nul n'a approché de Léonard plus que Luini pour le dessin, pour le coloris et pour la composition; et l'imitation est même si parfaite, qu'hors de Milan plusieurs de ses tableaux passent pour être du premier. Les étrangers ont peine à se persuader, que la Magdelaine et le S.t Jean caressant son petit mouton, (deux tableaux qu'on voit dans la bibliothèque Ambroisienne), soient de Luini et non de Léonard. Il montre aussi dans certains ouvrages beaucoup de ressemblance avec Raphael. Il commença de même par un style tendant au sec, comme on le voit par sa Piété dans l'église de la Passion, mais peu à peu il lui donna plus de moelleux. Son petit tableau représentant Noé ivre, qui se voit dans la première salle du musée de Brera, se fait remarquer par une précision de dessin, par une coupe d'habillement et par une disposition de plis, qui tiennent du quinzième siècle. Il s'est écarté du style de cette époque dans ses belles peintures de Saronno, exécutées en 1525, où il a voulu se surpasser lui-

Bernard Lovino.

même. C'est l'ouvrage où il a le plus approché du faire de Raphael: on y retrouve cependant, comme dans Mantegna et dans ses contemporains, trop de minutie dans les galons, de la dorure dans les franges, et trop de détails dans la décoration des temples: choses, auxquelles renonça Raphael lorsqu'il prit un meilleur style. Luini est grand dans son genre, dont l'élégance, la suavité, l'expression et un certain air de piété forment le principal caractère, et c'est celui qu'il a déployé dans ses peintures de Saronno. Il en a laissé à Lugano deux autres, qui sont également fort belles. Celles qu'il a exécutées à Milan dans un âge plus mûr, et avec tout le soin dont il était capable, ne diffèrent guères de ces dernières. En voyant sa Flagellation dans l'église de S.t Georges, on doute qu'un autre pinceau eût pu donner au visage du Sauveur un air de douceur, d'humilité et de piété plus touchant: on peut en dire autant de ses tableaux de chambre les plus étudiés, tels qu'on en voit dans le palais Litta et autres maisons distinguées de cette ville. Il a employé ses aides dans son tableau du Sauveur couronné d'épines à la Congrégation du S.t Sépulcre, et dans ses peintures du chœur de l'église de Saronno, du monastère *Maggiore* à Milan, et de quelques églises du lac majeur; et c'est sans doute à eux qu'il faut imputer ce qu'on y trouve de moins bon. On voit en outre dans le même musée un tableau, où il a représenté la Madone avec l'enfant Jésus, avec S.t Jacques et S.t Philippe, et trois portraits; et l'on a encaissé dans les murs plusieurs de ses fresques, qui ont été enlevées de diverses églises. Lomazzo parle avec honneur d'Evangéliste et d'Aurèle Luini ses fils et ses élèves, en disant que le premier avait de l'imagination et du talent pour les festons et autres choses d'ornement, et que le second était bon peintre de paysage et de perspective, et qu'il avait beaucoup de connaissances en anatomie. Quelques-uns prétendent qu'il est loin d'avoir la pureté de style de son père, et qu'à l'exception de la composition, cet artiste n'a rien dont on puisse faire beaucoup de cas. On dirait néanmoins que son Baptême du Christ, qui se voit dans l'église de S.t Laurent à Milan, est un ouvrage de Bernard. On conserve de lui dans le musée deux enfans en dessin, et quelques fresques qui sont encastrées dans les murs du vestibule.

Evangéliste et Aurèle Luini.

Après avoir suivi jusqu'au bout la chaîne des successeurs de Léonard à Milan, nous passerons maintenant à une autre école de la même ville, dont Foppa et autres artistes du quinzième

Ecole des Milanais.

Gaudence Ferrari.

siècle, que nous avons déjà nommés, passent pour être les fondateurs. Gaudence Ferrari de Valdugia, appelé par Vasari Gaudence le Milanais, ne le cède en rien aux premiers artistes de son tems. Lomazzo lui donne pour maître principal Scotto, puis Luini. On croit avoir dans la cathédrale de Novare une de ses premières peintures, qui est divisée en plusieurs champs, et avec des dorures selon l'usage de cette époque. Jeune encore il alla à Rome, où l'on dit qu'il travailla comme aide de Raphael, de qui il prit une manière grande dans le dessin et un beau coloris. Ce grand peintre a beaucoup approché de Perino *del Vaga* et de Jules Romain; il a comme ce dernier une imagination féconde, mais dans un genre différent, Jules ayant le plus souvent consacré son pinceau à des sujets profanes et licencieux, tandis que Ferrari n'en a traité que de sacrés, et même avec une supériorité de talent presqu'unique, toutes les fois qu'il a voulu exprimer la majesté divine. Il s'est distingué dans le genre de force par des attitudes vigoureuses et même terribles, lorsque le sujet l'exigeait. Telle était sa Passion du Christ dans l'église des Grâces de Milan, et surtout sa Chute de S.t Paul chez les moines de Verceil, tableau qui approche le plus de celui de Michel-Ange qu'on voit dans la chapelle Pauline. S'il n'égale point Raphael en grâce et en beauté, il n'en tient pas moins beaucoup pour cela de ce caractère, comme l'attestent son tableau de S.t Christophe dans l'église de ce nom à Verceil, ainsi que les peintures dont il a décoré en plusieurs endroits les murs de cette église, et dans lesquelles sont représentés divers traits de la vie du Christ et de la Magdelaine. Il a déployé dans ce grand ouvrage plus de grâces peut-être que dans aucun autre. Quelques-uns le regardent comme le meilleur de tous ceux qu'il a faits; mais Lomazzo donne la préférence à son Sépulcre de Varallo. Ferrari est encore recommandable pour l'aménité et la vivacité de son coloris, et il peint les affections de l'âme encore mieux qu'il ne représente les corps. Cette partie de l'art est celle qu'il a le plus étudiée: il est peu d'artistes dans les ouvrages desquels on trouve des attitudes aussi prononcées et des visages aussi parlans: que si à la peinture de la figure il allie quelque construction d'architecture, les ouvrages de ce dernier art sont traités suivant les règles de la perspective la plus exacte. La scène qu'on voit de lui dans l'église de la Passion à Milan est fort belle. Quelques-unes de ses fresques ont

Ecole de Ferrari.

été encaissées dans les murs du vestibule de notre musée. On compte

encore parmi les imitateurs de Ferrari, André Solari, appelé aussi André *del Gobbo*, ou André le Milanais, dont Vasari cite quelques peintures, et surtout une Assomption à la Chartreuse de Pavie, où Torre lui donne pour compagnon Salino. Mais ses deux disciples les plus renommés sont Jean Baptiste *della Cerva* et Bernard Lanino, qui, d'une même école, ont formé celle de Milan et celle de Verceil. Cerva resta à Milan; et si tous ses ouvrages ressemblent à son Apparition de Jesus-Christ aux apôtres, qu'il a peinte dans l'église de S.t Laurent de la même ville, on peut le mettre au rang des premiers de son école: car les têtes y sont pleines de goût et d'expression, les couleurs en sont vives et bien distribuées, et l'harmonie en est surprenante. Il est à croire qu'il était profond dans son art, Lomazzo, milanais, ayant appris de lui les préceptes qu'il a exposés dans son *Traité de la peinture* publié en 1584, et dans son *Idée du temple de la peinture* imprimé en 1590: ouvrages qui, malgré leurs défauts, ne laissent pas de renfermer une foule de notions historiques intéressantes, d'excellentes théories transmises par ceux qui avaient connu Léonard et Ferrari, de justes observations sur la pratique des meilleurs maîtres, et qui sont pleins d'érudition en ce qui concerne la mythologie, l'histoire et les anciens usages. On fait un cas particulier des règles de perspective qu'il a compilées sur les MSS. de Foppa, de Zenale, de Mantegna, de Léonard, outre lesquelles il nous a encore conservé des fragmens de Bramantino, qui fut également très-habile dans cet art. On doit regarder comme une de ses premières peintures la copie du cénacle de Léonard, qu'il a exécutée dans l'ancien couvent de la Paix. Dans les autres on reconnaît le maître, qui veut mettre ses maximes en pratique. Il y a de la nouveauté dans son tableau de l'église de S.t Marc, dans lequel il a représenté S.t Pierre recevant les clefs de l'enfant Jésus, qui les lui présente avec une sorte d'hilarité pleine de grâce; et la même particularité se fait remarquer dans le sacrifice de Melchisedech, qu'il a peint dans la bibliothèque de l'église de la Passion: ouvrage composé d'un grand nombre de figures, et où l'intelligence du nu rivalise avec la bizarrerie de l'habillement, et la vivacité du coloris avec celle des attitudes (1). Il s'est néanmoins montré confus et quelquefois même baroque dans d'autres peintures, comme dans

André Solari.

Jean Baptiste della Cerva, *et Bernard Lanino.*

Lomazzo.

(1) Cette fresque, déjà fort endommagée par le tems, a été entièrement détruite lorsqu'on a dû adapter ce local à d'autres usages.

sa grande fresque du réfectoire de S.t Augustin à Plaisance, ayant pour sujet le repas du carême, quoique pourtant on ne puisse s'empêcher, en la voyant, d'être surpris du caractère de vérité avec lequel y sont représentés certains objets. Lomazzo cite comme étant ses écoliers deux Milanais, nommés Cristophe Ciocca et Ambroise Figino, dont il loue le talent dans l'art de faire les portraits. Figino ne devint pas seulement habile dans cet art, mais encore il se distingua dans la composition, qu'il traita presque toujours à l'huile, et où il montra le desir de marquer, non par le grand nombre, mais par la perfection des figures, comme on le voit par son beau tableau représentant le maréchal de camp Foppa, qui se voit dans notre musée. Quelques-uns de ses tableaux, comme son Saint Ambroise à S.t Eustorge, et son S.t Mathieu à S.t Raphael, sans offrir beaucoup de figures, ne laissent pas de plaire à la vue par le caractère de grandeur qu'il a imprimé à ces saints. Il ne manque pas non plus de talent dans les tableaux de grande dimension, tels que son Assomption à S.t Fedele, et sa Conception à S.t Antoine. Il s'était proposé pour modèles le clair et la diligence de Léonard, la majesté de Raphael, le coloris du Corrège et les contours de Michel-Ange; et en effet il a été un des plus heureux imitateurs de ce dernier dans ses dessins, qui, pour cette raison, sont très-recherchés. Il existe encore de lui dans notre musée deux têtes, qui sont les portraits, en papier, de Figino et de sa sœur, ainsi qu'un S.t Michel qui chasse le démon, un S.t Pierre et une Madone. L'autre école des *Gaudensistes*, commence par Bernard Lanini de Verceil, qui, instruit par Ferrari, y a fait dans les premiers tems des ouvrages remarquables dans le style de son maître. Dans un âge plus avancé il donna plus de liberté à son pinceau; il se rapprocha du naturaliste, et se montra un des premiers dans son art à Milan, par la vivacité de son imagination, et par son talent dans la manière de traiter les grands sujets. Le tableau qu'on voit de lui dans l'oratoire annexé à l'église de S.t Nazare est plein de feu dans les visages et dans les mouvemens, et le coloris en est *Titianesque*. Cet artiste a fait beaucoup d'ouvrages dans cette ville et au dehors, et particulièrement à Novare. Il a quelquefois affecté la manière de Léonard, comme dans un Christ entre deux anges qu'il a représenté à Saint Ambroise (1). Du tems de

Ciocca et Figino.

Bernard Lanini.

(1) Au lieu de ce tableau il faut voir celui du Baptême du Christ, fait à l'huile, et qui se voit dans notre musée.

Lanini il y avait encore à Milan d'autres peintres, qui, pour leur médiocrité, ne méritent pas que nous en fassions mention.

Peinture inférieure.

A cette heureuse époque Milan n'a pas manqué non plus de bons paysagistes, surtout de l'école de Bernazzano; et peut-être de ce nombre est François Vicentino, milanais, tant admiré de Lomazzo. Vincent Lavizzario, qui est comme le Titien de Milan, fut un excellent peintre de portraits, et nous citerons encore avec lui Jean de *Monte*, de Crema, et Joseph Arcimboldi, lesquels ont montré en outre du talent pour les caprices, qui depuis tombèrent en désuétude. Ces caprices étaient des figures, qui vues à une certaine distance, représentaient, par exemple Flore et Vertumne, et quand on en approchait, la première se changeait en un paquet de fleurs et de feuilles, et la seconde en un tas de fruits avec leurs feuilles. Nous ferons mention en dernier lieu d'un art qui entre dans le domaine de la peinture, et dans lequel s'est signalée plus que toute autre l'école milanaise; c'est la représentation en broderie, non plus de fleurs ni de feuillages, mais de figures et de sujets historiques. Selon Lomazzo, Luc Schiavone porta cet art au plus haut degré, et le communiqua à Joseph Delfinone, qui vivait du tems du dernier duc Sforza, dont il fit le portrait en broderie, outre plusieurs autres ouvrages considérables. Ce talent fut même héréditaire dans sa famille, et Scipion son fils, ainsi que Marc Antoine fils de ce dernier, s'y distinguèrent. Lomazzo a aussi parlé avec éloge de l'habileté de Catherine Cantona dans la broderie; et s'il n'a rien dit de la Pellegrini, qui était la Minerve de son tems, c'est sans doute parce qu'alors elle n'était pas encore bien connue. Cette dernière devint même si habile, qu'elle peignait en quelque sorte avec l'aiguille; et les broderies du devant d'autel et de quelques autres ornemens sacrés que l'on conserve encore dans la sacristie de la cathédrale, sont des ouvrages de sa main. Dans le siècle suivant, Boschini a célébré comme supérieure dans cet art Dorothée Aromatari: nous avons déjà fait mention d'*Arcangela* Paladini pour son habileté en broderie et en peinture.

Lavizzario, Jean de Monte, Arcimboldi.

Broderie, Schiavone, Delfinoni, Cantona, Pellegrini, Aromatari, Paladini.

III. époque. Les Procaccini et autres établissent à Milan une nouvelle académie.

Le goût des arts, allié à l'opulence dans quelques familles nobles, et surtout dans la maison Borromée, qui a donné au siège archiépiscopal de Milan deux prélats distingués, le cardinal S.t Charles et le cardinal Frédéric, cousins, contribua beaucoup à attirer dans cette ville des artistes étrangers. Animés l'un et l'autre du même esprit, ces deux prélats travaillèrent à la gloire du sanctuaire et de leur pays, cons-

tamment occupés du soin d'élever ou de restaurer un grand nombre d'édifices, et d'en décorer encore un plus grand nombre de belles peintures, tant en ville qu'au dehors. Non content d'employer à des ouvrages publics les architectes, les statuaires et les peintres les plus habiles qu'il pouvait se procurer, le cardinal Frédéric songea encore à relever l'école de Léonard dont il restait encore quelques traces; et, à force de soins et de dépenses, il rendit à la ville une académie des beaux arts, qu'il pourvut de plâtres et d'une galerie de tableaux choisis. Mais ce qui fait le plus d'honneur à cette école et à son fondateur, c'est le fameux colosse de S.t Charles en bronze élevé à Arona sur le dessin de Cerano: monument qui, par sa hauteur de quatorze hommes, rivalise avec les plus grandes productions en ce genre de la statuaire Grecque et Egyptienne. Néanmoins, cette nouvelle école n'a point égalé l'ancienne dans la peinture. La classe des peintres de Milan se trouvant considérablement diminuée, et le besoin des artistes de ce genre s'accroissant avec le nombre des églises, il vint dans cette ville des peintres étrangers qui y apportèrent de nouveaux styles. Simon Peterzano ou Proterazzano semble avoir voulu allier au coloris vénitien l'expression, le racourci et la perspective de l'école de Milan; et César Dandolo de Venise, dont les peintures sont estimées dans plusieurs palais, vint aussi s'établir dans la première ville. Nous avons déjà parlé de Calliste de Lodi, compris par Lanzi dans l'école vénitienne, quoiqu'il appartienne à bien plus juste titre à la milanaise. Les Campi furent des premiers à se produire à Milan, où ils travaillèrent beaucoup, et Bernard plus qu'aucun autre. Ce dernier travailla aussi dans les villes voisines, et ce fut alors qu'il fit à la chartreuse de Pavie le beau tableau d'André Solari. Il fesait en outre colorier ses cartons par quelques-uns de ses aides, dans le nombre desquels on compte Joseph Meda, architecte et peintre. Plus tard parurent à Milan les deux Semini, Génois. Octave l'ainé des deux, donna des leçons à Paul Camille Landriani, dit le *Duchino*, qui a fait beaucoup de tableaux d'autel, et entr'autres une Nativité du Christ à S.t Ambroise, dans laquelle il a allié au dessin et à la grâce du maître, un moelleux que celui-ci n'avait pas.

Maîtres vénitiens. *Crémonais.* *Génois.* *Duchino.*

Mais ceux qui ont fait à Milan le plus grand nombre d'ouvrages et d'écoliers sont les Procaccini de Bologne, qui vinrent s'y établir en 1609. Hercule est le chef de cette famille, et l'on trouve encore beaucoup de ses ouvrages, où à la vérité il se montre

Bolognais. *Les Procaccini.* *Hercule.*

un peu minutieux dans le dessin et faible dans le coloris, mais il ne le cède à aucun artiste de son tems en grâce, en soin et en précision, et peut-être que son extrême diligence put lui faire obstacle dans une ville, où le grand faiseur Fontana dictait la loi. On a de lui dans la première salle du musée un tableau représentant Jésus qu'on attache en croix. De son école sont sortis d'excellens élèves, tels que Samacchini, Sabbatini et Bertoia; et il a encore instruit dans la peinture ses trois fils Camille, Jules César et Charles Antoine, père d'Hercule le jeune, lesquels ont tous donné des leçons à la jeunesse milanaise. Camille fut doué d'une facilité de talent et de pinceau extraordinaire; et il règne dans ses ouvrages un naturel, une vénusté et une âme qui captivent l'œil, encore que l'esprit n'en soit pas toujours satisfait. Milan, où il a le plus travaillé, a plusieurs des meilleures peintures qui ont fait sa réputation, et plusieurs des mauvaises, dont ses partisans ne lui ont pas su mauvais gré. On y voit aussi de ses premiers ouvrages, et dans ce nombre les peintures, dont sont décorées les portes des orgues de la cathédrale, sont l'ouvrage où il a le moins montré de *maniérisme*. Il n'a pourtant rien fait à Milan d'aussi recommandable que son Jugement dans l'église de S.t Procol à Reggio, qui passe pour une des plus belles fresques de la Lombardie, ainsi que son S.t Roch parmi les pestiférés, qui était pour Annibal Carrache un sujet de désolation quand il dut lui faire le pendant. Il n'eut pas moins de succès et mit plus d'étude que de coutume dans les peintures qu'il exécuta dans la cathédrale de Plaisance, où le duc de Parme le mit en concurrence avec Louis Carrache. Il existe une Nativité de lui dans notre musée. Après avoir exercé pendant quelque tems la sculpture avec honneur, Jules César, le plus habile des Procaccini, se voua à la peinture; il fit son étude particulière des ouvrages du Corrège, et plusieurs sont d'avis que nul n'a approché plus que lui du style de ce grand maître. On l'a même souvent confondu avec lui dans les tableaux de chambre et d'un petit nombre de figures où l'imitation est plus facile, et il n'y a pas long-tems qu'on a fait la gravure d'une Madone, qui se voit à l'église de S.t Louis des Français à Rome, dans l'opinion où l'on était que c'était un ouvrage du Corrège. Le beau tableau représentant Vénus qui ôte à l'Amour son arc, dans la galerie du palais Litta, est absolument dans le goût de ce peintre célèbre; et l'on en voit encore d'autres non moins précieux dans le palais Sanvitali à Parme, dans celui des

Camille.

Jules César.

Careghi à Gênes, et ailleurs. Parmi ses tableaux d'autel, le plus approchant du style du Corrège est dans l'église de S.te Afra à Brescia; il représente la Vierge avec l'enfant Jésus, des anges et des saints qui le contemplent avec le sourire sur les lèvres : en quoi l'artiste est peut-être sorti des bornes du naturel pour vouloir donner trop à la grâce, comme il a fait dans son Annonciation dans l'église de S.t Antoine de Milan, où la Vierge et l'Ange se sourient l'un à l'autre. Ses attitudes pèchent même quelquefois, quoique pourtant rarement, par le manque de naturel, comme dans son martyre de S.t Nazare dans l'église de ce nom : tableau qui enchante pour l'ensemble, la grâce et l'harmonie; mais le bourreau y est dans une attitude forcée. Jules César nous a laissé plusieurs sujets historiés en grand, tels que le passage de la mer rouge qui se voit dans l'église de S.t Victor à Milan, et autres en plus grand nombre à Gênes; et ce qu'il y a d'étonnant dans tant d'ouvrages, c'est l'exactitude de dessin, la variété d'invention, et l'étude du nu et de la draperie qu'on y remarque. On a de lui à Saronno une peinture représentant S.t André, S.t Charles et S.t Ambroise, qui a toute la sublimité des ouvrages des grands maîtres de l'école de Parme. On trouve encore de lui dans notre musée une S.te Cécile martyre, un S.t Jérôme, une Madone, une Résurrection du Christ, un S.t Charles, un S.t Pierre, l'Adoration des Mages, et son portrait fait par lui-même. Charles Antoine Procaccini fut bon paysagiste, et bon peintre de fruits et de fleurs.

Charles Antoine.

Pamphile Nuvolone etc.

Le dernier étranger qui donna des leçons dans Milan fut Pamphile Nuvolone de Crémone, peintre en qui l'on remarque plus de diligence que d'imagination, et qui a représenté à la voûte de l'église des religieuses de l'ordre de S.t Dominique et de S.t Lazare l'histoire du Lazare ou du mauvais riche, avec tout le luxe dont l'art peut être capable, comme il fit dans son Assomption de la Vierge à la coupole de l'église de la Passion. Il instruisit dans sa profession ses quatre fils, dont deux sont connus dans l'histoire sous le nom des *Panfili*, desquels nous parlerons au siècle où ils fleurirent. D'autres artistes ont encore travaillé à Milan et dans les villes voisines, tels que Fede Galizia, qui a été critiquée pour avoir sacrifié le naturel au beau idéal dans le dessin et dans le coloris; Horace Vaiano, peintre diligent et judicieux, mais plutôt languissant dans le coloris, et Frédéric Zuccari qui a fait à Milan et à Pavie plusieurs ouvrages, dans le même tems que César Nebbia travaillait aussi dans ces deux villes.

Passant maintenant à ceux qui ont étudié ailleurs nous citerons Ricci de Novare, Paroni et Nappi de Milan, et Pierre François Mazzucchelli, surnommé Morazzone du nom du pays où il était né, lequel s'exerça à Rome sur de bons modèles, et qui, rentré dans l'école milanaise, améliora son style et donna des leçons. Son Epiphanie dans l'église de S.t Antoine à Milan a du dessin, de l'effet, et de la magnificence dans l'habillement, qui est dans le goût vénitien. Généralement parlant, Morazzone ne paraît pas fait pour le genre délicat, mais pour la force et le grandiose, comme l'atteste son S.t Michel vainqueur des anges rebelles, qui se voit dans l'église de S.t Jean à Como, et par sa chapelle de la Flagellation à Varèse. Cet artiste n'a pas moins travaillé pour les galeries que pour les églises. *Milanais qui ont étudié ailleurs. Morazzone.*

Dans le même tems vivait Jean Baptiste Crespi, plus connu sous le nom de Cerano, qui est celui du pays où il est né. Il étudia à Rome et à Venise, et joignit au talent de la peinture de grandes connaissances en architecture et en plastique; il eut toujours le premier rang à la cour de Milan et dans les vastes entreprises du cardinal Frédéric, et fut directeur de l'académie (1). Son style est franc, animé et ne manque jamais d'harmonie; mais souvent il est maniéré par excès de prétention à la grâce et au grandiose, et les ombres y sont souvent trop chargées. Toutefois il ne laisse pas de paraître un des meilleurs maîtres de son école. Son Baptême de S.t Augustin qu'on voit à S.t Marc, soutient le parallèle avec un autre tableau de Jules Procaccini qui est vis-à-vis, et auquel, selon quelques-uns, il est supérieur: de même il a éclipsé les Campi, du moins pour le goût du coloris, dans un tableau représentant S.t Charles et S.t Ambroise qui est à S.t Paul; et son fameux tableau de la Madone du Rosaire qui était à S.t Lazare, et qu'on voit à présent dans la première salle de notre musée, obscurcissait le mérite de la belle fresque de Nuvolone. Parmi ses élèves on distingue Daniel Crespi, milanais, un de ces génies rares, peu connus hors de leur pays, et non moins supérieur à son second maître qui *Jean Baptiste Crespi.* *Daniel Crespi.*

(1) Cerano n'a pas seulement tracé le dessin de la statue colossale de S.t Charles à Arona, c'est encore lui qui en a exécuté les modèles et dirigé l'exécution. Il a fait aussi plusieurs ouvrages d'architecture et de sculpture, et entre autres la façade et les côtés de l'église de S.t Paul à Milan, ainsi que les principales portes de la cathédrale de cette ville, avec les figures et les ornemens de sculpture dont elles sont décorées.

fut Jules César Procaccini, qu'il ne l'avait été au premier. Il adopta les principes de l'école des Carraches, et les pratiqua avec succés. Sa manière tient beaucoup de cette école, surtout en ce qui est de la distribution des couleurs; elle est néanmoins différente dans l'air des visages, quoique pourtant toujours choisie et étudiée en ce qui a rapport à l'expression des affections de l'ame, et même admirable, surtout lorsqu'il veut imprimer à ses saints l'idée d'une belle ame. Dans la distribution des figures il tient un ordre si naturel et en même tems si bien entendu, qu'on n'oserait en déplacer aucune; leur vêtement est bien varié, et son coloris, tant à l'huile qu'à fresque, a beaucoup de vigueur. Il a laissé dans l'église de la Passion, où est sa grande Descente de croix, les portraits de plusieurs *Lateranensi* distingués, qu'on peut dire être dans le meilleur goût du Titien. Ses dernières peintures représentant divers faits de la vie de S.[t] Bruno à la chartreuse de Milan, sont ses ouvrages les plus admirés. La plus fameuse de toutes est celles du Docteur *Parigino*, qui s'est relevé de son cercueil pour annoncer sa réprobation. On a de lui dans le musée le Baptême du Christ, la Vierge avec l'enfant Jésus et plusieurs SS., un portrait emblématique de la musique, la Cène des Apôtres, le martyre de S.[t] Etienne, Jésus conduit au Calvaire et autres. Daniel Crespi périt avec toute sa famille dans la peste de 1630. On peut encore joindre ici les noms de quelques autres artistes, qui n'ont pas été tout-à-fait sans mérite, tels que Jean Baptiste Tarilo, Ranuzio Prata, Antoine et Jean Melchior Tanzi.

IV. époque. Après Daniel la peinture va toujours en déclinant jusqu'à André Appiani.

Hercule Procaccini le jeune, Vimercati Busca etc.

Les peintres de cette époque, quoique sortis de différentes écoles, se ressemblent tous comme s'ils avaient eu le même maître. On ne voit en eux rien de prononcé: nulle beauté dans les proportions, nulle vivacité dans les visages, nulle grâce dans le coloris, tout y paraît languissant. Hercule Procaccini, dit le Jeune, semble avoir beaucoup contribué à cette uniformité de style: car on la trouve souvent dans ses ouvrages, même dans ceux où il a mis de l'étude, du grandiose, du mouvement, et où il cherche à imiter le style du Corrège, comme dans son Assomption à S.[te] Marie Majeure à Bergame. Il est sorti de son école deux jeunes gens qui lui ont fait honneur; l'un est Charles Vimercati, qui pourtant n'est redevable de ce qu'il avait de mieux qu'à une étude opiniâtre des ouvrages de Daniel; et l'autre Antoine Busca, qui s'exerça de même sur les meilleurs modèles à Milan et à Rome. Christophe Storer de

Constance a fait aussi des ouvrages d'un goût réfléchi, mais dans la suite il devint maniéré, et ne fut pas toujours attentif à éviter les idées triviales et grossières; il fut néanmoins bon coloriste. Jean Ens, milanais, fut un peintre moins soigné et languissant. Louis Antoine David, qui a écrit en peinture, s'est montré attaché à la manière de Camille Procaccini. Jules César eut pour écolier Frédéric Bianchi, gentil-homme, auquel il maria sa fille. Ce dernier prit les préceptes de son beau-père; mais il ne l'a point imité dans les formes et dans les attitudes, car les siennes ont de l'élégance, de la grâce et un caractère original. C'est de son école qu'est sorti le plus grand nombre des *Procaccinesques*, parmi lesquels se sont distingués, à Bologne Laurent Franco, et à Milan Jean Baptiste Discepoli, dit le Zoppo de Lugano, un des coloristes les plus vrais, les plus forts et les plus moelleux de son tems, et dont il existe une Adoration des Mages dans notre musée. Un autre artiste qui ne lui a pas été inférieur en mérite, quoique dans un tout autre genre, c'est Charles Cornara, dont les ouvrages peu nombreux sont traités avec une certaine délicatesse de goût qui lui est propre. Jean Maur Rovere eut une manière de peindre très-expéditive; il eut pour collaborateurs ses deux frères nommés, l'un Jean Baptiste, et l'autre Marc, desquels le style fut peu correct, mais animé; on les désigne aussi sous le nom de Rossetti, mais ils sont encore plus connus sous celui de Fiammiughini. Ils furent suivis des trois Santagostini, dont Jacques Antoine a donné peu d'ouvrages au public; mais on en a au contraire beaucoup de ses deux fils Augustin et Hyacinte, qui se sont distingués l'un et l'autre du vulgaire de leurs contemporains, surtout Augustin, qui le premier publia en 1671 un petit ouvrage *sur les peintures de Milan*. Les deux Nuvolone, Charles François et Joseph, quoique instruits par leur père, peuvent sous un certain rapport appartenir aux Procaccini: car le premier suivit dans les commencemens la manière de Jules César, et le second imita dans sa composition et dans son coloris les principes de leur école. Mais Charles François se sentit du goût pour Guido, et prit si bien sa manière, qu'on l'appelle encore aujourd'hui le Guido de la Lombardie. Il fut le maître de Joseph Zanata, savant peintre, qui le fut à son tour de Frédéric Panza, artiste d'une touche profonde, lequel prit aussi des leçons de maîtres vénitiens. Cette école fut aussi celle de Philippe Abbiati, homme d'un vaste talent, d'une imaginative féconde, né pour les grandes con-

Frédéric Bianchi.

Jean Baptiste Discepoli.

Les Fiamminghini.

Les Santagostini.

Charles et Joseph Nuvolone.

Philippe Abbiati etc.

ceptions, et hardi à les exécuter. Pierre Maggi son disciple ne l'égala point. Joseph Rivola est réputé un des meilleurs élèves d'Abbiati. Jean Baptiste Crespi fit beaucoup d'élèves, et instruisit avec un soin particulier Melchior Giraldoni, qui parvint à l'imiter assez bien pour la facilité, la gaieté et l'harmonie du style, mais sans cependant pouvoir l'égaler dans la touche du pinceau. Il donna aussi des leçons à un jeune homme de Gallarate nommé Charles Cane, qui s'étant mis à étudier dans un âge plus avancé les ouvrages de Morazzone, fit beaucoup de progrès dans le style de ce peintre, et qui, pour indiquer son nom sur ses ouvrages, y peignait toujours un chien, même jusques dans ses représentations du paradis. Il tint une école à Milan, et l'on peut juger par sa médiocrité de celle de ses élèves. D'autres se sont encore approchés des deux Cerani les plus habiles, tels que Julien Pozzobonelli, Barthelemi Genovesini etc. Morazzone a eu un grand nombre d'écoliers, d'imitateurs et de copistes; mais celui qui a fait le plus d'honneur à son école est François Cairo, qui changea de manière après avoir étudié à Rome et à Venise, et qui, à un caractère grandiose, et à un coloris de beaucoup d'effet, a su allier une délicatesse de pinceau, une gentilesse de formes et une grâce d'expression, qui donnent à son style quelque chose de neuf et excitent la surprise. Morazzone a pu encore s'honorer d'avoir formé les deux frères Joseph et Etienne Danedi, appelés communément Montalti. Le premier embellit son style dans l'étude du Guido; le second perfectionna la manière de son maître, et mit dans ses ouvrages plus de diligence et de grâce, que ne le comportait l'état de l'art à cette époque. Un des artistes les plus attachés à la manière de Morazzone, et qui l'imitèrent de plus près pour l'habileté du pinceau fut Isidore Bianchi, gentilhomme de Campione, meilleur peintre à fresque qu'à l'huile. Vers le même tems il y eut à Como deux frères nommés Jean Paul et Jean Baptiste Rechi, également élèves de Morazzone, lesquels se sont particulièrement distingués dans la peinture à fresque. Beaucoup d'autres artistes, tels que Paul Caccianiga, Thomas Formenti et Jean Baptiste Pozzi semblent avoir formé leur style sur celui des précédens.

Ecoliers de Crespi. Giraldoni, Cane etc.

Ecoliers de Morazzone.

François Cairo, les Montalti et Isidore Bianchi.

Parmi les élèves des écoles étrangères nous citerons Etienne Legnani, dit Legnanino, qui, vers le commencement du siècle passé, après avoir fréquenté Cignani à Bologne et Maratta à Rome, devint un des artistes les plus recommandables de la Lombardie.

Elèves des écoles étrangères. Legnanino Lanzi etc.

André Lanzani, instruit d'abord par Scaramuccia, prit ensuite des leçons du même Maratta, et parvint à imiter Lanfranco. Le meilleur élève de ce dernier en Italie fut Octave Parodi. Ambroise Besozzi se forma également à Rome et à l'école de Cyr Ferri ; mais il a plus travaillé dans l'ornat qu'en sujets d'histoire. Pagani a étudié et même enseigné à Venise, et l'on compte le célèbre Pellegrini parmi ses élèves. Pierre Gilardi apprit l'art à Bologne de Franceschini et de Jean Joseph *del Sole*, et il a fait à Milan et à Varèse des ouvrages qui lui font honneur. Jean Baptiste Sassi s'est exercé à Naples sous Solimène, et est devenu un artiste judicieux dans le dessin. Joseph Petrini, écolier de *Prete*, génois, et Pierre Magatti, sont regardés comme de bons artistes pour leur tems. Nous citerons encore ici François Caccianiga, qui a fait plus d'honneur à son pays étant à Rome, que dans Milan même où il était né, et nous ferons également mention d'Antoine Cucchi son contemporain, qui, quoique resté à Milan, ne laissa pas de se distinguer dans le style de l'école romaine, sinon par l'expression, au moins par la correction de son style. André Porta, écolier de César Fiori, et imitateur de Legnanino, a beaucoup travaillé dans son pays ; mais son plus grand mérite est d'avoir instruit dans l'art son fils Ferdinand, qui a été un des bons peintres dans la première moitié du dix-huitième siècle. Ferdinand chercha à imiter les ouvrages du Corrège plus que ceux de son père, et c'est à cela qu'il a été redevable de la facilité et de la grâce avec lesquelles il a traité les contours de ses figures ; mais il n'a pu se préserver du mauvais goût qui dominait de son tems. Nous ne parlerons point d'un De-Giorgi qui fit beaucoup d'élèves ; d'un Donino Riccardi, qui a peint avec beaucoup de talent les toiles des deux théâtres royaux de cette ville ; d'un Legnani, d'un Saletta et autres qui n'ont guères été connus hors de leur pays natal ; mais nous rendrons un juste tribut d'éloges à la mémoire d'André Appiani, le peintre le plus recommandable dont puisse s'honorer notre patrie dans le genre gracieux, et à celle de Joseph Bossi enlevés l'un et l'autre par une mort prématurée à la gloire des arts, des lettres et de notre patrie.

Magatti, Caccianiga, Porta etc.

André Appiani, fils d'Antoine, docteur en médecine à Milan, naquit en cette ville en 1754, et non, comme on l'a imprimé récemment en plusieurs endroits, dans le village de Bosisio, qui, 25 ans auparavant, avait donné l'illustre Parini à la république des lettres, et il fut baptisé dans la paroisse de S.t Carpoforo, arron-

André Appiani.

dissement de *Porta Comasina* de la même ville. Il fit ses premières études de peinture sous Giudici; mais n'y ayant point alors à Milan de maître capable de le pousser dans la connaissance de l'art, il se mit à étudier les grands modèles, desquels il prit une pureté de style et une beauté de formes, qu'on chercherait envain dans les autres artistes modernes. Parmi les tableaux historiques qu'il fit à l'huile dans sa jeunesse, c'est-à-dire vers l'an 1790, et qui firent dès lors présager ce qu'il devait-être un jour, on cite son Alcide à Bivio, et sa S.te Elisabeth faite pour l'église de Gambolo, et qui se trouve à présent dans le palais Litta. Les aventures d'Amour et Psiché qu'il a représentées à la *Rotonde* de la maison royale de Monza, sont traitées avec toute la grâce et toute l'élégance que peut comporter un pareil sujet; et la médaille du milieu est encore regardée des connaisseurs comme un de ses chefs-d'œuvre. En 1792 il fut chargé de peindre à fresque les pennons et les deux arcs murés de la coupole de l'église de S.te Marie près S.t Celse à Milan; mais avant d'entreprendre ce travail important, il voulut connaître les grands ouvrages à fresque du Corrège, des Carraches, de Michel-Ange et de Raphael; et de retour du voyage qu'il fit dans ce dessin, il embellit cette église des plus belles fresques qui eussent été exécutées à Milan depuis plusieurs siècles. Nous sommes aussi redevables à son rare talent du bas-relief à clair-obscur, qui décore le milieu du plafond du théâtre *Philo-Dramatique*, ainsi que de la belle toile du même théâtre. Nommé peintre de la cour en 1802 il exécuta dans divers salons du palais royal à Milan de merveilleuses fresques, supérieures non seulement à tout ce qu'il avait fait auparavant en ce genre, mais même à tous les ouvrages semblables faits depuis long-tems en Lombardie par les plus fameux artistes: on peut voir la belle description qu'en a donnée M.r Lamberti. En parlant d'Appiani dans son histoire de la sculpture, M.r Cicognara dit qu'il doit-être considéré comme un des restaurateurs du goût dans l'art de la peinture, où il n'a pas moins montré de douceur que de savoir. Les grâces, dit-il, ont conduit elles-mêmes le pinceau et composé le coloris aimable de cet artiste, le meilleur peintre à fresque du siècle, et duquel nous avons les ouvrages les plus gracieux qu'ait vus le ciel de la Lombardie dans les tems modernes. Dans le nombre de ses tableaux d'histoire à l'huile nous citerons la belle *palla* (image) d'autel, ayant pour sujet la rencontre de Rachel au puits, faite pour l'église paroissiale d'Alzano près de Bergame;

les tableaux de Renaud et d'Armide; celui d'Achille, et le fameux tableau représentant Jupiter couronné par les Heures, qui se trouve dans notre musée avec divers cartons du même auteur. On a de lui aussi plusieurs portraits, dans lesquels l'air des têtes surtout est admirable. Cet habile peintre est mort sur la fin de 1817, et bientôt il lui sera érigé dans le même musée un monument, dont les bas-reliefs ont été exécutés par le célèbre Thorwalsen.

Joseph Bossi.

Joseph Bossi, autre artiste distingué, naquit en 1776 à Busto Arsizio près de Milan. Il apprit les principes de l'art dans l'académie de cette ville, et alla ensuite à Rome n'ayant encore que dix-huit ans, pour y continuer ses études sur les ouvrages des plus grands maîtres. De retour dans sa patrie en 1796, il se fit connaître comme homme de lettres, et pour un artiste auquel peu d'autres étaient supérieurs. Il réunit, dit encore Cicognara, à un degré où aucun autre moderne n'est arrivé, et même que peu d'anciens ont atteint, la théorie la plus parfaite et la plus profonde érudition à une connaissance complète de la pratique de l'art. Doué d'un rare mérite pour l'enseignement de la jeunesse, les règles qu'il lui dictait pour le dessin tendaient à lui rappeler sans cesse la pureté du divin Raphael, la sévérité imposante du grand Michel-Ange, et la sublimité des préceptes du savant Léonard. La passion qui le dominait pour tout ce qui tenait à l'art lui avait fait amasser une riche collection de marbres, de bronzes, de dessins, de tableaux, d'estampes et d'écrits précieux; il avait également fort avancé la biographie des artistes nationaux, qui sera incessamment achevée par M.r Cattaneo directeur du Cabinet des médailles, et il se proposait en outre de publier plusieurs ouvrages inédits de Léonard, qu'il avait déjà disposés à cet effet: entreprise pour l'exécution de laquelle il avait même donné une sorte de gage dans la publication de sa savante dissertation sur le cénacle de Leonard. On connaît son beau carton représentant le mont Parnasse avec des figures au naturel (1), ainsi que son autre carton du même cénacle, ouvrage des plus soignés, et le tableau qu'il en a fait pour

(1) Ce carton a passé à la cour du duc de Weimar. Il en a été fait une élégante description par M.r le chevalier Jean Ghérard De-Rossi avec gravure des contours seulement, laquelle a été insérée dans le 4.e vol. des *Memorie Enciclopediche Romane* etc. de M.r Guattani.

être ensuite exécuté en mosaïque par M.r Raffaelli. Le carton a passé en Bavière : le tableau se trouve dans notre musée, avec l'apothéose de Pétrarque en carton par le même auteur, et la mosaïque a été transportée à Vienne. Ce peintre est mort n'ayant encore que trente-huit ans, et n'a laissé que quelques tableaux non achevés. Et pourtant, malgré la sûreté de ses connaissances et son talent dans le dessin et dans la composition, il n'a jamais pu se proposer pour modèle dans le coloris, sur lequel il donnait les meilleurs préceptes, sans pouvoir en faire une belle application sur la toile. La composition et l'ordonnance de ses tableaux est grande et magnifique, le dessin en est correct et savant ; mais son coloris a toujours une teinte grise et opaque, qui est sans doute l'effet d'un défaut d'optique qu'il avait dans l'organe de la vue. Le corps de l'académie lui a érigé un buste en marbre sous le portique supérieur près de l'entrée du musée ; mais, la bibliothèque ambroisienne renferme un autre monument plus noble, qui lui a été élevé par ses amis et par ses élèves, dans lequel le Phidias de nos jours s'est surpassé lui-même par la vérité avec laquelle il y a retracé l'image d'un ami qui lui était cher.

Peintres de la provinces

Obligés par la nature du sujet que nous traitons de dire aussi quelque chose des peintres du reste du Milanais, nous commencerons par Pavie, où il y eut dans le siècle passé plus de peintres qu'en aucun autre tems. Aucun d'eux cependant n'est guères connu hors de cette ville, si ce n'est Charles Soriani qui a peint dans la cathédrale le beau tableau du Rosaire, ouvrage gracieux dans le goût du Soiaro. Charles Sacchi, Jean Baptiste Tassinari, Bersotti, Gatti, Barbieri, Bianchini et autres ont rempli de leurs ouvrages les églises de Pavie, auxquelles ils ont donné plus de nouveauté que d'éclat. La renommée a publié ailleurs les noms de Mola, du pays de Como, duquel nous avons fait mention ailleurs, et de Pierre de Pietri qui étudia et mourut à Rome, où devint également habile Antoine Sacchi aussi de Como, qui mourut de douleur pour avoir mal réussi dans la peinture de la coupole d'une église de cette ville. Elle a encore donné le jour à un F. Emmanuel de l'ordre des Mineurs réformés, qui, au milieu des mauvaises peintures qu'on voit de lui dans son pays, a pourtant laissé une Piété d'un bon style dans l'église de son ordre.

Peinture inférieure

Peintres de perspective et d'ornement.

Cette époque a vu naître aussi un excellent peintre en perspective qui fut Jean Ghisoli, écolier de Salvator Rosa, et qui,

outre l'art de peindre les ouvrages d'architecture, où il fut un des premiers artistes, traita encore en grand des sujets d'histoire, et fit des tableaux d'autel de fort bon goût. Bernard Racchetti son neveu l'a imité avec beaucoup de sagacité, et ses perspectives, comme celles de Clément Spera ne sont pas rares dans les galeries. Torre fait encore mention d'un Lucquois, nommé Paul Pini, qui était bon peintre de perspective et de figure. Dans le nombre des peintres d'ornement nous citerons Pierre François Prina, Dominique et Joseph Mariani, et Castellino de Monza, lesquels ont travaillé dans un tems qui n'a pas été du meilleur goût dans ce genre de peinture. Fabius Ceruti fut un paysagiste renommé, selon la manière d'Agricola son maître, et l'on conserve encore la mémoire d'un nommé Perugini, cité par le chevalier Ratti dans la vie d'Alexandre Magnasco de Gênes, surnommé Lisandrino. Ce Perugini peut être regardé comme un bon peintre pour ces petits tableaux représentant des bamboches ou autres sujets populaires dans le genre flamand. Il tint même une école à Milan, et y eut pour imitateurs un Coppa et surtout Bastiano Ricci. Vers l'an 1700 Laurent Comendich, peintre du plus grand talent pour les batailles, vint s'établir à Milan. Dans la peinture des troupeaux et autres animaux on a particulièrement vanté Charles Cane et Ange Marie Crivelli, surnommé le Crivellone, pour le distinguer de son fils Jacques, dont le principal talent fut de peindre les oiseaux et les poissons. On trouve à une époque plus rapprochée de nous le fameux François Londonio, né à Milan en 1723 et mort en 1783 âgé de soixante ans. Il fut élève de Porta, et parvint à représenter les animaux et autres objets du genre pastoral avec une vérité et une âme, qui l'ont fait placer au rang des plus grands artistes dans cette partie de la peinture. On voit dans notre musée quelques-uns de ses plus beaux tableaux, représentant des troupeaux avec leurs bergers, et entr'autres le Troupeau vers le soir, et le Troupeau en marche; il en existe en outre beaucoup d'autres dans les galeries particulières de cette ville. On a aussi d'excellentes gravures de ses ouvrages exécutées à l'eau forte par lui-même. La ville de Como a eu encore un artiste nommé Maderno, qui a montré beaucoup d'habileté dans la représentation des ustensiles de cuisine en cuivre, dans le goût des artistes de Bassano, avec lesquels il est souvent confondu par les connaisseurs médiocres; il a eu pour élève un nommé Mario des Crespini, qui fut un bon fleuriste.

Paysagistes.

Bamboches, batailles.

Animaux.

François Londonio.

Nouvelle académie. En 1775 l'Impératrice Marie Thérèse fonda à Milan une troisième académie, qui depuis a été protégée par ses augustes fils Joseph II et Léopold, comme elle l'est encore aujourd'hui, par Sa Majesté François I.er actuellement régnant, avec une bonté toute particulière. On a fait connaître plusieurs fois les divers établissemens dont se compose cette nouvelle académie, qui, dès sa naissance, s'est montrée déjà avancée dans la carrière des arts, et où le nombre et le mérite des professeurs, la quantité et le choix des modèles en plâtre, des dessins, des estampes, des livres et des tableaux dont elle est pourvue, offrent aux amateurs des arts et des sciences des moyens d'instruction, qui ne sont pas de peu d'avantage pour la ville même, où ils entretiennent le germe des connaissances utiles et du goût.

Ecole de Bologne.

I. époque. Les anciens. On voit à Bologne d'anciennes images, qu'on croit antérieures à l'an 1200. On trouve indiqués les noms de quelques-uns de leurs auteurs, et cette ville est peut-être la seule qui ait l'avantage de pouvoir en citer trois, Guido, Ventura et Urso, dont on a des notions certaines dès l'an 1248. Néanmoins la plupart de ces images sont d'artistes inconnus; il y en a une dans l'église de S.t Pierre, qu'on croit être des plus anciennes de l'Italie. Mais le plus grand monument de peinture qui existe dans cette ville est le *catino* de S.t Etienne, où est représentée l'adoration de l'agneau de Dieu, telle qu'elle est décrite dans l'apocalypse, et au dessous divers faits de l'évangile. L'auteur de cet ouvrage a dû être un grec, ou plutôt un écolier des artistes de la même nation, qui ont fait les mosaïques de l'église de S.t Marc à Venise. *Peintres du XIV. siècle.* En entrant dans le siècle de Giotto nous ne nous arrêterons pas long-tems sur la question de savoir, si les Bolognais ont appris des Florentins l'art de la peinture; nous dirons seulement, que, dans les nombreuses collections d'images des *trécentistes*, comme celles des PP. *Classensi* à Ravenne, de l'Institut de Bologne et du palais Malvezzi, on en trouve plusieurs qui sont d'un style tout différent de celui qui était usité alors dans d'autres villes; particularité d'où Lanzi croit pouvoir conclure, que les Bolognais avaient aussi dans ce siècle une école qui leur était propre. Le premier artiste qu'eut Bologne après la renaissance des arts fut Oderigi d'Agubbio, peintre en miniature. Il est assez

probable que c'est de cette classe d'artistes, alors très-nombreuse en Italie, qu'il apprit sa profession, et qu'il se perfectionna dans le dessin. Oberigi enseigna à Bologne; et s'il faut en croire Vellutello dans son Commentaire du Dante (1), il fut le maître de Franco habitant de cette ville, peintre en miniature et en grand, le premier des Bolognais qui eut beaucoup d'élèves, et dont on conserve dans le musée Malvezzi une Madone assise sur un trône: ouvrage portant la date de 1313, et qui pourrait être mis en parallèle avec ceux de Cimabue ou de Guido de Sienne. Les meilleurs élèves qu'ait faits Franco sont; Vital de Bologne, dit *dalle Madone*, dont on a des notions de 1320 à 1345; Laurent *Veneto*, qui dans le même tems entreprit de traiter des sujets de peinture en grand; Simon, plus connu à Bologne sous le nom *da' Crocifissi*, à cause de son habileté à traiter ce sujet sacré; Jacques Avanzi, le meilleur peintre des *trécentistes* Bolognais, et Cristophe, dont la patrie est incertaine, mais qui a fait à Bologne beaucoup d'ouvrages sur la toile et sur les murs, et dont on voit encore des fresques avec celles des autres écoliers de Franco à la Madone de Mezzaratta: église qui est pour les Bolognais, ce qu'est le *Campo Santo* (cimetière) pour les Pisans. Il est inutile sans doute d'observer ici, que Giotto et autres peintres florentins ont aussi travaillé à Bologne.

Franco de Bologne.

Ses élèves.

Lippo *di Dalmasio* sortit de l'école de Vitali, et il fut surnommé Lippo *dalle Madonne*, à cause du caractère de singularité et de beauté qu'il donnait aux têtes de ses Madones. La manière de Lippo ne diffère guères de l'antique, que par le plus d'habileté qu'on remarque dans le mélange de ses teintes et dans la disposition de ses plis, auxquels il ajoute cependant des espèces de galons en or fort larges, ainsi qu'il était partout d'usage vers les commencemens de 1400. Maso de Bologne, qui avait peint l'ancienne coupole de la cathédrale, dut être contemporain de Lippo. Après l'an 1409, qui est la dernière époque des peintures de cet artiste, l'école de Bologne dégénéra un peu, par la faute des élèves du même Lippo, qui se mirent, selon les historiens, à imiter dans leurs compositions le style sec et roide de quelques images qui avaient été apportées de Constantinople: les noms de ces artistes ont été oubliés par Vasari, qui cependant fait mention d'un Galante de Bologne, com-

Lippo di Dalmasio.

Peintres du XV. siècle.

(1) Sur l'XI.e *chant du Purgatoire.*

me ayant, selon lui, plus de talent que son maître dans le dessin. Malvasia cite avec honneur d'autres peintres, et particulièrement un Michel fils de Mathieu ou Michel Lambertini, qui avait fait en 1443 à la Peschiera une peinture, dont Albano a fait l'éloge.

Marc Zoppo. Mais celui qui fit époque dans cette école fut Marc Zoppo, qui travailla concurrement avec Mantegna, et fit en 1471 pour les *Observans* de Pesaro une Madone sur le trône entourée de plusieurs SS. C'est le plus grand ouvrage qui reste de lui. Si son style n'a pas l'élégance et la grâce de celui de Mantegna, il y a plus d'aisance dans les plis, les couleurs y sont mieux choisies, et les figures ainsi que les accessoires y sont traités avec la plus grande diligence. Il eut pour compagnon et pour imitateur dans les ouvrages d'ornement Jacques Forti, auquel on attribue une Madone, qui est peinte sur un mur à S.t Thomas *in Mercato*.

François Francia. Francia, dont le vrai nom est François Ribolini, passa pour le premier artiste de ce siècle à Bologne. Il fut renommé dans l'orfèvrerie, et les médailles ainsi que les monnaies gravées par lui n'étaient pas moins estimées que celles du Milanais Caradosso. Il fut encore excellent peintre dans le style *ancien-moderne*, comme l'attestent ses Madones qui, dans plusieurs galeries, sont placées à côté de celles du Pérousin et de Jean Bellini (1). Sa manière tient un peu de celle de ces deux maîtres; il a du premier le choix et le ton des couleurs, et du second le plein des contours, la belle disposition des plis et l'ampleur des vêtemens. Ses têtes n'out pas la même douceur ni la même grâce que celles du Pérousin, mais il est supérieur à Bellini en variété et en dignité. Emule de l'un et de l'autre dans les accessoires du paysage, il ne les égale pas cependant dans cet art ni en luxe d'architecture. Francia a encore travaillé dans le palais Bentivoglio, et en 1490 on lui donna à peindre le tableau de la chapelle Bentivoglio dans l'église de S.t Jacques: ouvrage de la plus grande beauté, où les figures et les ornemens sont traités avec la plus grande délicatesse, surtout les arabesques des piliers, qui sont dans le goût de Mantegna. Mais après qu'il eut vu le tableau de la Sainte Cécile de Raphael, envoyé à Bologne en 1518, il changea de manière; et ce fut alors qu'il fit son fameux S.t Sébastien, que la jeunesse de Bologne prit pour

(1) V. le beau tableau de l'Annonciation dans le musée de Brera à Milan, I.er cabinet.

modèle dans l'étude des proportions. Ce peintre mourut en 1533. Il eut pour imitateur de son style son fils Jacques, qu'il instruisit lui-même dans son art. Les ouvrages de ce dernier, dans un genre plus grand, vus à côté de ceux de son père, pourraient leur paraître inférieurs, comme sa Nativité de la Vierge relativement à la Madone de François, qui se voient l'une et l'autre dans l'église de S.t Vital à Bologne: dans celle-ci les petits anges qui entourent la Vierge sont un peu grèles, selon la première manière de l'auteur: dans celle-là le dessin est plus moelleux, mais les formes y sont moins belles, et il y a un peu d'exagération dans les attitudes et dans l'expression. Au contraire il n'est personne, qui, en voyant dans l'église de S.t G. à Parme la Descente de croix de François, et le beau tableau de Jacques portant la date de l'an 1519, ne donne la préférence à celui-ci sur l'autre. Ailleurs, le fils s'est montré l'égal de son père, surtout dans son S.t Georges de l'église de S.t François à Bologne, qu'on crut être un ouvrage de ce dernier (1). Parmi les élèves étrangers de Francia les Bolognais comptent Laurent Costa; mais son style, loin de ressembler à celui de Francia, lui est quelquefois tout opposé; et quand on vient à considérer que ses figures sont moins sveltes, et même quelquefois écrasées; que ses visages sont plus communs, que son coloris est plus sombre et moins moelleux, et qu'il a abondé en représentations d'architecture, on reconnaît aisément qu'il avait étudié ailleurs. On convient cependant qu'il avait profité aussi des exemples de Francia, et l'on trouve de lui à Bologne plusieurs Madones, inférieures pour la plupart aux peintures du maître qu'on lui suppose, mais dont quelques-unes sont dignes de leur être comparées. Un autre écolier de Francia, à l'égard duquel il y a moins de doute, c'est Jérôme Marchesi de Cotignola, dont Vasari loue beaucoup les portraits, mais pas autant les compositions. Amico Aspertini est aussi regardé par Malvasia comme un des écoliers de Francia. Sa principale étude fut de copier sans choix tout ce qui lui tomba sous la main en roulant l'Italie, et de se faire ensuite de toutes ses imitations un genre

Jacques Francia.

Laurent Costa.

Jérôme Cotignola.

(1) Il existe dans notre musée deux tableaux de Jacques, qui représentent; l'un la Vierge avec l'enfant Jésus sur le trône, deux petits anges et deux guerriers des deux côtés, et des religieuses à genoux avec quelques pensionnaires; l'autre la Vierge avec le divin enfant, S.t Jean Baptiste, S.t Sébastien, d'autres Saints et de petits Anges.

Amico et Guido Aspertini, et Jean Marie Chiodarolo.

d'invention, comme le dit Vasari, de grossier praticien. Il avait un frère aîné nommé Guido, jeune homme d'une extrême diligence en peinture, et qui, s'il eût vécu, aurait égalé, selon le même Malvasia, la gloire de Bagnacavallo. On a pourtant distingué du vulgaire de cette école Jean Marie Chiodarolo, qui a travaillé concurrement avec les précédens, et avec Innocent d'Imola dans le palais *della Viola*.

Anciens peintres de la Romagne.

L'art du dessin s'est mieux conservé à Ravenne qu'en aucune autre ville de l'Italie dans les tems barbares, et nulle part ailleurs on ne voit des ouvrages en mosaïque, en ivoire et en marbre aussi habilement exécutés. Déchue de son ancienne splendeur, cette ville dut à la faveur des Polentani, sous le gouvernement desquels elle avait passé, l'avantage d'avoir un bon peintre dans la personne de Giotto. Tombée au pouvoir des Vénitiens après l'expulsion des Polentani, elle vit fonder dans ses murs une nouvelle école par Nicolas Rondinello venu de Venise, qui imita particulièrement Jean Bellini son maître; mais nous ignorons s'il connut son dernier style, qui était plus parfait que le premier. Rondinello eut pour écolier François de Cotignola, qui est renommé par Vasari comme bon coloriste, quoique pourtant ses ouvrages soient bien inférieurs à ceux de son maître pour le dessin et la composition, à l'exception de sa fameuse Résurrection du Lazare à *Classe*, de son beau Baptême du Christ à Faenza, et de son grand tableau aux *Observans* de Parme. Il eut un frère nommé Bernard, avec qui il fit en 1504 un tableau représentant la Vierge entre S.t François et S.t Jean Baptiste, duquel on fait beaucoup de cas, et qui se voit maintenant dans notre musée. Dans le même tems, Baldassar Carrari et son fils Mathieu, tous les deux de Ravenne, cultivaient la peinture dans la même ville, où l'on a d'eux le fameux S.t Barthelemi qui se voit dans l'église de S.t Dominique. La peinture fleurit également à Rimini, où les Malatesti cherchaient à attirer les meilleurs artistes par leurs libéralités; et ce fut alors que fut bâtie et décorée l'église de S.t François, qui est une des merveilles de ce siècle. D'autres peintres après Giotto travaillèrent aussi dans cette ville, savoir; un certain Bitinio en 1407, François de Borgo, Benoit Coda et autres en 1446. Forli ne connaît pas de peintre plus ancien que Guillaume *de Forli*. Ansovino de Forli fut peut-être le maître de Melozzo, dont le nom est en honneur parmi les artistes, pour avoir été le premier à peindre sur les voûtes de bas en haut,

Nicolas Rondinello.

François Cotignola.

François Melozzo de Forli.

méthode qui est la partie la plus difficile de l'art : quelques-uns le font écolier de Pierre *della Francesca*. Il est néanmoins probable que Melozzo le connaissait ainsi qu'Augustin de Bramantino, à l'époque où ces deux derniers travaillaient à Rome pour le Pape Nicolas V vers l'an 1455. On connaît la belle peinture de l'Ascension exécutée par Melozzo vers l'an 1472 sur la voûte de la grande chapelle des apôtres : peinture où la figure du Christ est représentée avec un racourci si exact, qu'elle semble s'enfoncer dans la voûte : aussi eut-on soin, lors des réparations qu'il fallut faire à cette voûte en 1711, d'en extraire cette figure, qui se trouve à présent dans le palais Quirinal. Melozzo approche de Mantegna pour le goût en général, et de l'école de Padoue plus que d'aucune autre. Il vivait encore en 1494, car F. Luc Paccioli le compte parmi les peintres *fameux et supérieurs* qui existaient de son tems. Au commencement du XVI.e siècle, la même ville vit fleurir Barthelemi de Forli, et peu de tems après Marc Palmeggiani bon artiste, que le même Paccioli qualifie d'*élève chéri de Melozzo*. Il y a plus de beauté dans ses Madones et dans les visages de ses autres figures que dans ceux de Costa, et moins que dans les ouvrages de Francia, dont il imite moins le coloris que celui de Rondinello. Il y a beaucoup de ses ouvrages en Romagne, et l'on en trouve aussi dans l'état vénitien. Pour les autres villes de la Romagne, nous citerons Octavien et Pace de Faenza, un Jean Baptiste de la même ville, qui est égal à Costa, et n'est peut-être pas inférieur à Francia, et enfin François Bandinelli et Gaspero, tous les deux d'Imola.

Marc Palmeggiani etc.

II. époque. Manières diverses depuis Francia jusqu'aux Carraches. Bagnacavallo.

L'époque dans laquelle nous entrons est féconde en peintres habiles, et elle fut bientôt suivie de celle des Carraches, qui de bons artistes en fit de meilleurs, et ramena aux bons principes ceux qui s'en étaient écartés. Le premier auquel Bologne fut redevable d'un nouveau style fut Bagnacavallo, qui avait connu Raphael à Rome, et s'était éclairé de ses lumières dans ses compositions, comme on le voit dans son fameux tableau de la dispute de S.t Augustin aux Scopetini, où l'on retrouve les principes de l'Ecole d'Athènes et autres traits caractéristiques de son illustre auteur. Il a néanmoins fait à S.t Michel *in Bosco* et ailleurs quelques peintures, dont le sujet est de son invention. Il eut un fils nommé Jean Baptiste, qui fut l'aide de Vasari dans ses peintures à la Chancellerie à Rome, et de Primaticcio à la cour de France. Nous ne passerons pas non plus sous silence son compagnon Blaise Pupini, appelé

Innocent d'Imola.

quelquefois Blaise *dalle Lamme*, qui l'assista dans le tableau dont il vient d'être parlé, et dans d'autres ouvrages. Innocent, né à Imola, mais qui vécut presque toujours à Bologne, entra dans l'école de Francia en 1506. Il fit plusieurs tableaux d'autel dans le goût du quinzième siècle. Tantôt il y représenta, outre le sujet principal, comme dans un superbe tableau qu'on voit de lui à la cathédrale de Faenza, et dans un autre du prince Ercolani, des monumens d'une architecture grave, svelte et prise de l'antique, et tantôt il y joignit, comme chez les *Observans* à Pesaro, un paysage charmant et une perspective aérienne dans le goût de Léonard de Vinci. Il aspira toujours à se faire un style dans le genre de celui de Raphael, dont il approcha autant qu'aucun autre de ses écoliers-mêmes. Pour s'en convaincre il ne faut que considérer son tableau de Faenza et celui de S.t Michel *in Bosco*, sans parler de ses Madones et de ses Saintes Familles, qu'on trouve répandues dans les galeries de Bologne et autres villes voisines. On le préfère à Francia et à Bagnacavallo, en fait d'érudition, de majesté et de correction. Sa réputation attira à Mantoue François Primaticcio, qui avait été instruit dans le dessin par Innocent, et dans le coloris par Bagnacavallo, et qui prit de Jules le grandiose de la peinture, et acquit dans l'art de travailler le bois et le stuc, une habileté digne d'être employée seulement à la cour d'un souverain. On conserve de lui dans la grande galerie Zambeccari un tableau représentant la Musique, et composé de trois figures où tout enchante, les formes, l'action, le coloris, le goût facile et réservé des plis, et, dans l'ensemble, une certaine originalité qui charme l'œil au premier aspect. Il laissa en mourant la continuation de ses ouvrages à Nicolas Abati; mais les notions concernant ce peintre gracieux appartiennent à l'école de Modène. Pellegrino Pellegrini, appelé Tibaldi du nom de son père, natif de Valdelsa dans le Milanais, qui vécut et fut instruit à Bologne, forma son style sur les grands modèles de Michel-Ange. Sa manière grande, étudiée dans le nu, robuste et heureuse dans les racourcis, avait en même tems un certain moelleux, qui fesait que les Carraches appelaient ce peintre le Michel-Ange réformé. Son premier ouvrage après l'an 1550 est à l'Institut de Bologne; il a pour sujet diverses fictions de l'Odyssée, et, selon Vasari, c'est le meilleur qu'il ait jamais fait. Dans cet ouvrage, comme dans la grande salle des *Marchands* à Ancône où il a représenté Hercule domptant les monstres, Pellegrini a fait voir de quelle manière doit

François Primaticcio.

Pellegrino Pellegrini.

être imité le terrible Michel-Ange, qui est de redouter de l'atteindre. Les Carraches ont néanmoins donné encore plus de crédit à ses peintures dans l'église de S.t Jacques, l'une desquelles représente S.t Jean prêchant dans le désert, et l'autre les élus séparés des réprouvés. Quelle école de dessin et d'expression! L'architecture fut aussi son art favori, et les beaux essais qu'il en avait donnés dans le Picenum et à Milan, lui valurent l'honneur d'être nommé par Philippe II architecte de sa cour. Dominique Tibaldi *de' Pellegrini*, qu'on croyait autrefois son fils, fut son frère et son élève, et son nom est célèbre à Bologne parmi les architectes et les graveurs. Pellegrini eut encore pour élèves en peinture Jérôme Miruoli et Jean François Bezzi surnommé le Nosadella, qui ne furent point des artistes obscurs. Vasari a cité aussi avec honneur Vincent Caccianemici, gentil-homme bolognais.

Dominique Tibaldi.

Pendant le séjour des trois coryphées de l'école de Bologne hors de cette ville, la peinture y tomba en décadence. En 1569 les maîtres de cet art étaient Fontana, Sabbatini, et Samacchini: les deux derniers sont cités par Lomazzo parmi les élèves d'Hercule Procaccini. Le premier fut la principale cause de cette décadence, et il continua à travailler, jusqu'au moment où les Carraches ses éléves lui enlevèrent toutes ses commissions. Il en prenait en quantité, et mettait ensuite fort peu de soin dans leur exécution. Il avait un esprit fécond, de la hardiesse et de l'instruction; mais il renonça à la diligence de Francucci pour s'attacher à la méthode de Vasari, à l'exemple duquel il fit sur les murs beaucoup de peintures en peu de tems, et presque sur le même goût. Son dessin est plus négligé que celui de Vasari, ses airs ont plus de feu, et ses teintes sont jaunâtres. Son habileté dans l'art de faire les portraits fut la principale cause de sa réputation, et ses compositions sont encore aujourd'hui plus estimées dans les galeries que dans les églises. Il avait une fille, en même tems son élève, nommée Lavinie Fontana, appelée aussi Zappi, qui laissa à Rome et à Bologne quelques tableaux dans le style de son père pour ce qui est du coloris, mais d'une composition et d'un dessin moins heureux. Elle chercha à briller dans les portraits, et elle a montré dans le détail des traits de la figure une précision, et dans les vêtemens une finesse d'art qui la font préférer par quelques-uns à son père. Laurent Sabbatini, appelé aussi *Lorenzin* de Bologne, est un des peintres les plus délicats et les plus gracieux de son école.

Décadence de l'école.

Lavinie Fontana.

Laurent Sabbatini.

Ses Saintes Familles sont, pour la composition et le dessin, dans le meilleur goût de l'école romaine, quoique le coloris en soit toujours plus faible. Il fut en outre habile peintre à fresque, correct dans le dessin, et universel dans les sujets propres à être traités en peinture. On a de la peine à croire qu'il ait eu pour écolier Jules Bonasone, qui dès l'an 1544 était graveur en cuivre, et qui dans un âge plus avancé s'appliqua à la peinture. Les ouvrages de Jérôme Mattioli et de Jules Marina se voient dans les maisons privées et dans plusieurs églises de Bologne. Horace Samacchini, ami de Sabbatini, étant allé à Rome où il fut employé aux peintures du grand salon sous Pie IV, prit à merveille le style de l'école romaine. Rien de plus admirable pour le goût que son tableau de la Purification dans l'église de S.t Jacques à Bologne: les principales figures y ont un air de piété mêlée de tendresse et de majesté qui charme, et les enfans parlant entr'eux près de l'autel, sont d'une simplicité et d'une grâce qui enchantent; mais son ouvrage le plus remarquable pour la force sont les peintures dont il a décoré la voûte dans l'église de S.t Abbondio à Crémone. Borghini et Lomazzo ont fait l'éloge de Barthelemi Passerotti. Denis Calvart, né à Anvers et appelé ensuite Denis le flammand, vint fort jeune à Bologne, où il fréquenta l'école de Fontana et celle de Sabbatini, et se rendit recommandable pour ce tems par son intelligence dans la perspective qu'il avait apprise du premier, et par le talent et la grâce du dessin qu'il tenait de Sabbatini. Il forma en peinture à Bologne cent trente-sept maîtres, dont quelques-uns ont excellé dans leur art, tels que Jean Baptiste Bertusio, Tiburce Baldini, Vincent Spisano, appelé aussi Spisanelli et autres. Barthelemi Cesi est aussi un des chefs d'école, qui ont préparé aux disciples des Carraches la voie à une meilleure méthode. C'est d'eux que Tiarini apprit à peindre à fresque, et ses ouvrages ont été pour Guido le premier germe de son talent pour le genre aimable et suave dont il a été le créateur. Il ose peu, prend tout du naturel, et choisit dans chaque âge les plus belles formes, auxquelles son imagination n'ajoutait qu'avec réserve quelques agrémens: ses plis sont rares, ses attitudes mesurées, et ses teintes moins fortes que gracieuses. Ses tableaux à S.t Jacques et à S.t Martin sont des plus élégans, et l'on dit que, dans son premier âge, Guido passait quelquefois des heures à les contempler. César Aretusi fut un grand coloriste dans le goût vénitien, mais il est stérile et manque

Horace Samacchini.

Barthelemi Cesi.

César Aretusi et Jean Baptiste Fiorini.

de convenance dans l'invention. Au contraire Jean Baptiste Fiorini eut le talent de l'invention, et échoua dans le coloris; ensorte que ces deux peintres, peu capables de grandes choses l'un sans l'autre, ont fait, étant réunis, des peintures de beaucoup de mérite.

Peinture inférieure.

On a fait les plus grands éloges d'un peintre en miniature nommé Jean Neri, et encore Jean *degli Uccelli* (des oiseaux) à cause de son extrême habileté à peindre ces volatiles. On est fondé à croire que, dans sa jeunesse, le fameux Sébastien Serlio était peintre de perspective. On trouve cité avec honneur un Augustin *dalle Prospettive* (des perspectives), qui avait atteint la perfection dans cet art; il était probablement milanais et élève du célèbre Soardi, auquel il n'a pas été inférieur. Jean Baptiste Cremonini, de la ville de Cento, posséda aussi les règles de la perspective, et eut des connaissances pratiques suffisantes en statues, en figures, en histoire, et dans tout ce qui peut ajouter aux agrémens d'une façade ou d'un théâtre. Barthelemi et Scipion Ramenghi furent des artistes estimés à cette époque. Cremonini eut un émule dans César Baglione, qui fut encore meilleur paysagiste, et mit plus de variété et de bizarrerie dans ses compositions. Voilà en peu de mots quel fut l'état de la peinture à Bologne depuis Bagnacavallo jusqu'aux Carraches. Voyons maintenant ce qui se passait en Romagne durant le même tems.

Serlio, Cremonini etc.

Peintres de la Romagne.

Ravenne s'honore d'un Jacopone, écolier de Raphael, lequel apporta dans cette ville les principes du style moderne. Vers l'an 1550 il y en avait un autre, écolier aussi peut-être du même maître, c'était D. Pierre de Bagnaia, chanoine de Latran, lequel fit dans l'église de son ordre plusieurs ouvrages de peinture, où il sut conserver la grâce de Raphael, mais avec un coloris faible et d'une imprimiture sans vigueur. Vasari nomme parmi les bons peintres de Ravenne Luc Longhi, qui fit pour la même ville beaucoup de tableaux, dans lesquels il s'est montré imitateur d'Innocent d'Imola plus que de tout autre peintre de cette époque, sans avoir cependant le grandiose ni les charmes de son modèle. Longhi eut une fille nommée Barbe, qui s'appliqua aussi à la peinture, et y acquit beaucoup de grâce et d'habileté; il eut encore un fils appelé François, qui fut imitateur de sa manière, mais avec un style plus commun dans ses visages et plus de langueur dans le coloris. Dans le même tems que la famille des Longhi travaillait à Ravenne, celle des Minzocchi se distinguait a Forli. François, appelé aussi

Les Longhi à Ravenne.

Les Minzocchi et autres à Forli.

le *Vecchio* de S.[t] Bernard, prit sous Genga et sous Pordenone un meilleur style, dont la correction, la grâce, la vivacité et l'expression sont telles, qu'on croit voir la nature même dans ses ouvrages, comme l'attestent surtout ceux qu'il a faits dans la Basilique de Lorète. Pierre Paul, et Sébastien, ses fils et ses élèves, eurent un goût non moins naturel, aussi peu recherché, peu marquant, et fort commun dans l'invention. Forli donna à la peinture deux autres artistes dignes d'être cités, qui sont, Livius Agresti, homme recommandable pour l'énergie de son dessin, pour la richesse de ses compositions, et pour l'universalité de sa manière, et François de Modigliana, qui, quoique d'un esprit plus limité, ne laisse pas de mériter d'être connu. On ne trouve à Rimini d'autre artiste de marque que Jean Laurentini, appelé aussi l'Arrigoni. Faenza eut son Jacopone, que nous avons cité parmi les aides de Raphael et les maîtres de Thadée Zuccaro. La même ville a encore produit Jean-Baptiste Bertucci, Jules Tonduzi, Antoine, et Figurino, surnom qui a peut-être été donné à Marc Antoine Rocchetti, peintre de Faenza et d'un grand nom, qui s'étant proposé Baroccio pour modèle, prit cette simplicité de composition et cette douceur de teintes, auxquelles on reconnaît les ouvrages qu'il a laissés dans plusieurs églises. Après Jacopone, un artiste qui se distingua beaucoup fut Marc Marchetti ou Marc de Faenza, comme l'appelle Vasari, qui a dit de lui, qu'il *avait une pratique extraordinaire dans la peinture à fresque: pratique qu'il montrait également dans les grotesques, où se manifestaient particulièrement la hardiesse et le ton imposant de son caractère*. Dans le même tems vivait aussi Jean-Baptiste Armenini, également de Faenza, peintre habile et auteur d'un traité intitulé des *Vrais préceptes de la peinture* (1). Un gentilhomme faentin, nommé Nicolas Pappanelli, qui vécut jusqu'en 1620, fit dans son pays divers ouvrages de peinture, dans le nombre desquels il y en a quelques-uns de fort beaux, comme son tableau de S.[t] Martin qu'on voit dans la cathédrale de la même ville, et dont on admire la composition.

Peintres à Rimini et à Faenza.

Marchetti.

Armenini.

III. époque. Les Carraches et leurs élèves jusqu'à Cignani.

Presque dans toutes les écoles dont nous venons de donner un aperçu, nous avons trouvé les Carraches ou leurs élèves abolissant

(1) On peut voir la belle édition qui en a été publiée en 1820 par Vincent Ferrario à Milan, avec des notes d'Etienne Ticozzi.

les anciennes maximes et en établissant de nouvelles. Or nos lecteurs verront sans doute avec plaisir, quels ont été les commencemens de ce nouveau style, qui a fini par dominer dans toutes les écoles. Il eut pour auteur Louis Carracci, qui étudia les meilleurs modèles, qui s'attacha particulièrement au Titien et au Tintoretto, et qui perfectionna son goût à Florence sur les ouvrages d'André, et d'après les leçons de Passignano. Ces modèles lui furent d'un grand secours pour l'accomplissement de la réforme qu'il se proposait d'opérer dans la peinture. De retour à Bologne il sentit la nécessité de se faire des partisans dans la jeunesse, et il commença par chercher à s'en procurer dans sa famille. Son frère Paul cultivait aussi cet art; mais son peu de talent ne lui permettait que d'exécuter les compositions des autres. Il avait un oncle nommé Antoine, tailleur de profession, et père de deux enfans nommés Augustin et Annibal, qui, par son conseil, furent mis à la peinture. Le premier, timide, recherché et peu aisé à contenter, ne voyait rien de difficile qu'il n'osât entreprendre; l'autre, habile travailleur, cherchait à éviter les difficultés de l'art, et à faire beaucoup en peu de tems. Mais Louis, en homme éclairé, fesait usage de l'aiguillon envers l'un, et du frein envers l'autre. D'après cette maxime, il plaça Augustin avec Fontana qui était un maître expéditif et d'un style facile, et garda Annibal dans son atelier où l'on travaillait avec plus de réflexion. En 1580 il les tint dans les écoles de Parme et de Venise, dont nous avons déjà parlé. Ils revinrent dans leur pays étant déjà de grands artistes; et, à l'ancienne méthode dont le style était faible et maniéré, ils en opposèrent une pleine de force et de vérité, qui opéra la révolution projetée. Mais pour l'accélérer, il fallait gagner les étudians en peinture; c'est ce que firent les Carraches en ouvrant chez eux une académie, à laquelle ils donnèrent le nom des *Incaminati*. Le principe fondamental de cette école était l'observation de la nature, réunie à l'imitation des meilleurs maîtres: principe que chacun des Carraches modifiait ensuite selon le talent qui lui était propre. Mengs observe que, pour le dessin, ils prirent beaucoup d'abord de celui du Corrège, mais pourtant en évitant de présenter les têtes en racourci, et de montrer trop souvent sur les visages le sourire que leur ont fréquemment prêté les Parmésans, ainsi que Barocci et Vanni. Ils prenaient les têtes d'après le naturel, et les traitaient ensuite selon les idées générales du beau. Michel-Ange fut le modèle qu'ils choi-

Louis; Augustin et Annibal Carrache.

sirent pour le nu, dans lequel ils montrèrent beaucoup de talent. Ils aimaient le grandiose dans la coupe et dans les plis des vêtemens. Quant au coloris ils n'y étaient point heureux, selon Mengs, comme on le voit en effet par plusieurs peintures à l'huile, surtout de Louis, dont les couleurs sont presqu'entièrement effacées. On ne peut pas en dire autant de leurs fresques, dans lesquelles on admire une touche de pinceau dans le genre de celle du Véronèse, non plus que de leurs peintures dans la maison Magnani, qui sont ce qu'ils ont fait de mieux, et même le plus bel ouvrage de leur tems en fait de coloris. Ils ont mis de la vivacité dans leurs attitudes et dans l'expression, mais sans manquer jamais aux règles de la bienséance, et ils se sont rapprochés beaucoup de Raphael pour le goût dans l'invention et dans la composition. Les peintures sacrées qu'on voit d'eux au dessus de quelques autels rendent témoignage de leur discernement, de leur savoir, et de la variété de leurs connaissances dans cette partie de l'art, mais mieux encore leurs ouvrages dans le genre profane, et particulièrement ceux où est représentée l'histoire de Romulus dans la même maison Magnani. C'est là qu'on peut dire que les trois Carraches montrent un talent universel: perspective, paysage, ornement, styles de tous genres, ils réunissent pour ainsi dire dans un seul point de vue tout ce qu'on peut souhaiter de mieux en peinture. On ne croirait pas que c'est l'ouvrage de trois peintres, mais d'un seul: observation qui peut s'appliquer à plusieurs autres peintures qu'on voit d'eux dans certaines galeries et dans beaucoup d'églises de Bologne. Ils travaillaient d'après les mêmes principes, et se concertaient entr'eux pour les plans comme pour l'exécution de tous leurs ouvrages. Il y a même quelques tableaux, à l'égard desquels on ne sait pas encore lequel d'Annibal ou de Louis en est l'auteur; et les trois histoires de l'évangile exécutées concurrement dans la maison Zampieri par les trois frères, ne présentent pas de différences telles, qu'on puisse dire avec assurance auquel des trois elles appartiennent. Cependant à Bologne on donne la préférence à Louis pour le grandiose, à Augustin pour l'invention, et à Annibal pour la grâce.

Leur école. Les trois Carraches marqueraient en quelque sorte le terme de la belle époque de notre peinture, s'ils n'avaient point laissé quelques écoliers de mérite, qui en ont prolongé la durée. Louis étant avancé en âge et ses cousins décédés, il ne restait plus de cette famille à Bologne que deux individus, qui étaient Jean Fran-

çois, frère cadet d'Augustin et d'Annibal, lequel n'y jouit d'aucun crédit et fut dédaigné à Rome, et Annibal fils naturel d'Augustin, qui ne fut pas sans quelque mérite, et mourut dans cette dernière ville. Baldassar Aloisi, surnommé Galanino, parent et élève des Carraches, ne le céda guères à aucun de ses condisciples en fait de composition. Laissant à part Lactance Mainardi, Jean Paul Boreconti et autres Bolognais qui furent élevés à la même école, et qui n'ont eu que peu de réputation, nous nous arrêterons à parler de cinq artistes, qui méritent d'être particulièrement connus.

Le Dominicain.

Dominique Zampieri ou le Dominicain, est regardé généralement comme le meilleur élève des Carraches. Il se distingua de tous ses condisciples par sa correction et son expression dans le dessin, par la vérité et l'excellence de son coloris, par l'universalité de ses connaissances dans la théorie de l'art, par un talent propre à tous les genres de peinture, et par une réunion de qualités, à laquelle Mengs trouvait qu'il ne manquait qu'un peu plus d'élégance. Sa méthode est presque théatrale, et il établit ordinairement le lieu de sa scène au milieu de belles constructions d'architecture, où il introduit ses acteurs, qui sont toujours représentés d'après la plus belle nature, et dans toute la perfection de l'art. Ceux qui y jouent des rôles honorables y ont un air doux, sincère et affectueux, et les méchans y sont peints sous les traits odieux du vice qui les domine. On n'a pas besoin d'interprète pour juger de leurs sentimens, ni pour savoir ce qu'ils disent, ils le portent écrit dans leur maintien et sur leur visage. C'est ce qu'on voit dans la Flagellation de S.t André, que ce peintre fit concurremment avec Guido dans l'église de S.t Grégoire à Rome. Et pourtant, ce bel ouvrage n'est encore rien en comparaison de sa Communion de S.t Jérôme dans le martyre de S.te Agnèse, ni au prix d'autres tableaux qu'il fit dans un âge plus avancé. Le premier passe généralement pour la plus belle peinture qu'il y ait à Rome après la Transfiguration de Raphael; et Guido, l'émule de cet artiste, disait du second qu'il valait dix fois mieux que tout ce qu'avait fait Raphael: opinion qui est justement rejetée par les plus habiles professeurs. Mais, quelque charme qu'on trouve dans les tableaux à l'huile du Dominicain, il a toujours plus de moelleux et d'harmonie dans ses peintures à fresque, comme on le voit par celles qu'il a laissées à Naples, à Fano, à Frascati *in villa Bracciano*, à Grotta Ferrata et à Rome. Ce peintre avait cependant moins de talent pour l'invention que pour les

autres parties de son art, comme l'atteste son tableau du Rosaire à Bologne. Aussi la défiance qu'il avait de lui-même dans cette partie fesait-elle, qu'il empruntait souvent aux autres les sujets qu'il traitait : par exemple, dans son S.t Jérôme il imita Augustin Carrache, et dans son Aumône de S.te Cécile, Annibal frère du premier, et même il mit à contribution, dans d'autres sujets, des artistes moins distingués. Ses tableaux sont très-estimés, et il n'y a pas de souverain qui ne veuille en posséder quelqu'un dans sa galerie. De toutes les peintures profanes qu'a faites le Dominicain, il n'y en a pas de plus célèbre que sa Chasse de Diane dans le palais Borghese. Quant à ses autres ouvrages et à ceux de ses élèves, il en a été suffisamment parlé aux articles de l'école de Rome et de celle de Naples.

François Albane et ses écoliers.

Au Dominicain a succédé François Albane, son dernier ami. Le dessin de l'un et de l'autre se fait généralement remarquer par un goût, par un ton de gravité et par un pathétique qui leur est commun; ils se ressemblent beaucoup aussi dans le coloris, avec cette différence pourtant, que l'Albane donne aux chairs une teinte plus rubiconde, et que la méthode de son imprimure n'est pas toujours sans altération. Il est supérieur au Dominicain pour l'originalité de l'invention; mais dans l'art de représenter des corps de femme, Mengs le met au dessus de tout autre peintre. Quelques-uns l'ont surnommé l'Anacréon de la peinture; et, semblable à ce poète qui s'est illustré par de petites odes, l'Albane s'est également immortalisé par ses petits tableaux; et de même que le premier ne se plaisait qu'à chanter Vénus et les Amours, ainsi le second semble n'avoir voulu consacrer son pinceau, qu'à représenter ces objets aimables et gracieux. Le sort prit même soin de le favoriser en cela : car il avait une femme et douze enfans, dont la beauté le dispensait d'aller chercher hors de chez lui des modèles pour ses études. On voit, ou pour mieux dire, on revoit souvent ses tableaux dans les galeries, à cause de l'habitude où il était de les répéter, et d'en faire faire par ses élèves des copies, qu'il retouchait lui-même. Ses sujets les plus favoris sont Vénus endormie, Diane au bain, Danaé au lit, Galatée sur les ondes, et Europe sur le taureau, qu'il a aussi représentée en grand sur la toile avec de petits Amours, dont les uns étendent un voile au dessus d'elle pour la préserver des rayons du soleil, les autres tirent le taureau avec des guirlandes de fleurs, tandis que quelques-uns le piquent avec leurs flèches. Souvent encore il les introduit dans ses compositions dansant en rond, tressant des guirlandes,

ou s'exerçant à tirer de l'arc dans un cœur suspendu en l'air. L'Albane a moins travaillé dans le genre sacré. Mais son goût fut toujours varié. On voit par quelques tableaux d'autel qu'il eut aussi du talent pour les grandes peintures, quoique pourtant il s'occupât plus volontiers de petites. Pendant plusieurs années il tint école à Rome et à Bologne; et, parmi tous ses élèves, Sacchi et Cignani suffiraient pour lui faire honneur. Nous ne laisserons pas cependant de faire mention de Speranza, de Mola de Lugano, de Jean Baptiste Mola français, d'Antoine Catalani dit le Romain, de Jérôme Bonini appelé l'Anconitain, qui eut peu d'égaux dans l'imitation de l'Albane, sans parler de plusieurs autres dont il serait trop long de faire l'énumération.

Guido Reni.

Guido Reni a été regardé par bien des gens comme le plus grand génie de l'école, et il a été plus que tout autre un objet de jalousie pour les Carraches. Le principal caractère de son style était la suavité qu'il recherchait dans le dessin, dans la touche du pinceau et dans le coloris. Il ne perdit jamais de vue la facilité qui fait le principal charme de ses ouvrages, et chercha surtout à se distinguer dans le choix du beau avec lequel il a particulièrement représenté les têtes de jeunes gens, où, au dire de Mengs, il a surpassé tout autre pinceau, et auxquelles il a donné, selon les expressions de Passeri, des visages de paradis. Il y a de ses ouvrages à Rome peut-être plus qu'à Bologne même: la Fortune du Capitole, la fameuse Aurore des Rospigliosi, l'Hélène des Spada, l'Hérodiade des Corsini, la Magdelaine des Barberini passent pour des chefs-d'œuvre de Guido. Son goût était le résultat des idées qu'il s'était faites du beau naturel et de ses études sur les ouvrages de Raphael, sur les statues, sur les médailles et sur les camées des anciens. Il disait que la Vénus des Medicis et la Niobé étaient ses modèles favoris. Il n'y a point d'action, point de situation, point d'effet qui altère le mérite de ses figures; il leur donne un air de chagrin, de tristesse ou d'épouvante sans nuire à la beauté, qu'il savait varier d'une manière surprenante. Il variait aussi de mille façons les plis des vêtemens, sans renoncer à la manière large, facile et vraie avec laquelle il aimait à les traiter; et il ne mettait pas moins de variété dans les coiffures des jeunes têtes et dans le ton des chairs, suivant la diversité des sujets. On ne peut nier cependant qu'il n'ait mis quelquefois de l'inégalité dans son style; mais ce n'était point en lui manque de principe: dominé par la

passion du jeu, il était souvent obligé de travailler avec précipitation, pour réparer les pertes qu'il y avait faites. Nous regardons comme des meilleurs ouvrages de son genre de force sa Crucifixion de S.t Pierre à Rome, son Miracle de la manne à Ravenne, sa Conception à Forli, son Massacre des Innocens à Bologne, et son fameux tableau de S.t Pierre et de S.t Paul qui appartenait autrefois à la maison Sampieri de la même ville, et qu'on voit à présent dans notre musée. On peut considérer comme des chefs-d'œuvre d'élégance et de grâce son saint Michel à Rome, sa Purification à Modène, son Job à Bologne, son S.t Thomas apôtre à Pesaro et son Assomption à Gênes, qui est un de ses ouvrages les plus étudiés.

Ecole de Guido.

Guido enseigna dans Rome et y fit des élèves, mais plus encore dans sa patrie où il eut jusqu'à deux cents élèves et plus dans son école. Dans ce nombre il fesait un cas particulier de Jacques Semenza et de François Gessi, qui ne le cédaient en mérite à aucun des peintres qu'il y eût alors à Bologne: le premier se fesait remarquer par son savoir, par la correction et par la vigueur de son style; le second lui fut supérieur pour l'âme, pour l'invention et pour la précision. Après que Guido eut abandonné l'enseignement, Gessi eut à Bologne une école nombreuse, et y forma des écoliers de quelque renom. Au premier appartient Hercule de Maria, appelé aussi *Ercolino* de Guido à cause de la ressemblance de sa touche avec celle de son maître, qui, pour cette raison, l'employa à faire des copies de ses compositions. Un autre imitateur habile du style de Guido fut Jean André Sirani, lequel eut pour fille et pour élève la célèbre Elisabeth, qui fit un grand nombre de portraits où règne beaucoup d'étude, de relief et de finesse. Dominique Marie Canuti s'est rendu célèbre parmi les élèves bolognais de Guido, et dans leur nombre se sont aussi distingués Jean Marie Tamburini, Jean Baptiste Bolognini et autres. Parmi les étrangers Guido eut entre autres deux élèves, qui se firent particulièrement renommer à Bologne, en Romagne et ailleurs, savoir; Guido Cagnacci, peintre diligent, d'un style correct et délicat, que les *Archangélistes* prétendent être son compatriote, et Simon Cantarino de Pesaro, qui, après avoir vu les meilleurs ouvrages de Guido, se proposa de devenir son émule. Baldinucci et les connaisseurs vulgaires le regardent comme un autre Guido, dont en effet il a approché plus que personne, et qu'il a copié avec un art qui n'appartient qu'à un très-petit nombre d'imitateurs. Il n'a pas, à la vérité, d'aussi

Jacques Semenza et François Gessi etc.

Cagnacci, et Cantarino.

nobles conceptions que les siennes, mais, de l'avis de bien des personnes, il est plus gracieux; il a moins de savoir, mais il est plus correct, et on peut le dire presqu'unique dans les extrémités, dont il a fait une étude particulière sur les ouvrages de Louis Carrache. Son coloris est varié et toujours vrai, et s'il a manqué de hardiesse dans sa manière de peindre, il a su couvrir ce défaut par un ton cendré, qu'on trouve quelquefois dans Guido, et qu'il s'est rendu tellement familier, qu'on lui en a donné le surnom de *peintre cendré*. Ses plus beaux tableaux sont son S.t Antoine aux Franciscains de Cagli, son S.t Jacques dans l'église de Rimini, sa Magdelaine aux *Filippini* de Pesaro, et, dans la même ville, son S.t Dominique aux Prédicateurs, et ses deux Evangélistes, qui sont des demi-figures presque parlantes. On compte parmi ses disciples Jean Marie Luffoli, Jean Venanzi, Dominique et Jean Peruzzini, et Flaminius Torre, dit des Ancinelli, dont le grand talent fut d'imiter tous les styles, au point que plusieurs de ses copies ont été payées autant que les originaux.

Elèves de Cantarino.

Jean François Barbieri, dit le Guerchin, de Cento.

Nous comprendrons aussi, comme on le fait généralement, dans le nombre des *Carrachesques*, Jean François Barbieri surnommé le Guercino (Guerchin) de Cento. L'empressement avec lequel il recherchait le grand effet en peinture fit qu'il eut trois manières. La première, qui est la moins connue, se fait remarquer par des ombres et des clairs très-tranchans, par une étude moins soignée dans les visages et dans les extrémités, par des chairs qui tirent sur le jaunâtre, et par un coloris moins attrayant dans tout le reste: Bologne a un essai de cette manière dans son S.t Guillaume aux *Ministres des Infirmes*. La seconde, qui est la plus estimée, et dont le goût est toujours dans celui du Caravaggio, offre un grand contraste d'ombres et de clairs exprimés avec vigueur, mais dans l'amalgame desquels il règne beaucoup de douceur, et dont les teintes ressortent avec beaucoup d'art. Il a néanmoins affecté un style plus châtié et plus soigné en dessin que celui du Caravaggio: car il a souvent donné à ses têtes une grâce, un port et un air naturels, et à ses visages un teint, qui, s'il n'est pas le plus convenable à la beauté, est au moins celui de la santé. Qu'il fût excellent coloriste dans les vêtemens à la manière des meilleurs peintres vénitiens, dans le paysage et dans les accessoires, c'est ce dont rendent témoignagne sa sainte Pétronille au Quirinal, son Christ ressuscité à Cento, et sa sainte Hélène aux Mendians de Venise, qui sont des ouvrages de

sa seconde manière, ainsi que tous ceux qui restent de lui à Rome, comme son Aurore à la villa Lodovisi. Mais c'est dans la coupole de la cathédrale de Plaisance qu'il a voulu en quelque sorte se surpasser lui-même. Il y avait déjà quelques années qu'il était revenu de Rome à Cento, lorsque l'attrait des louanges qu'on donnait à la suavité de Guido l'excita à l'imiter: ce qu'il fit en substituant peu à peu à la vigueur de son style une manière plus ouverte et plus gaie. C'est celle qu'il a observée dans sa Circoncision du Christ de l'église de Jésus et Marie à Bologne, dans son Annonciation à Forli, dans sa Répudiation d'Agar du musée de Milan, et dans son Enfant prodigue du palais royal de Turin. Parmi ses écoliers on distingue, Benoit et César Gennari ses deux neveux, qui devinrent d'excellens copistes de ses ouvrages, mais dont les copies néanmoins se reconnaissent à une touche moins forte que celle de leur oncle; François Negli, dit le Centino, bon élève du Guerchin pour le coloris et le clair-obscur, mais un peu sec dans le dessin, froid et vulgaire dans l'invention; Cristophe Serra et P. César Pronti, sans parler de Preti, de Ghezzi et de Triva, pour ne point répéter ce que nous avons déjà dit en parlant d'autres écoles.

Ecole du Guerchin

Jean Lanfranco

Jean Lanfranco, qui suivit Annibal Carrache à Rome, fut un des grands prosélytes de l'école *Carrachesque.* Il s'était fait une manière qui tenait de cette école pour le dessin et l'expression, mais qui imitait celle du Corrège dans la composition, et dont le caractère est la facilité et la grandeur, jointes à beaucoup de noblesse dans les visages et dans le geste, l'ampleur et une division bien ordonnée des masses d'ombres et de lumière, et la dignité dans les draperies. C'est le style dont il a fait usage dans un grand nombre de tableaux de chambre, et dans lequel il a traité son fameux Polyphème dans la maison Borghese, et ses histoires sacrées à S.t Calliste. On vante aussi le mérite de son S.t André Avellino à Rome, de son Christ mort à Foligno, de son S.t Roch et de son S.t Conrad à Plaisance: ouvrages qui sont peut-être les plus fameux et les plus achevés de ce peintre. Mais c'est particulièrement dans les peintures des coupoles qu'il s'est montré l'imitateur du Corrège, et surtout dans celle de S.t André de la Valle à Rome, dont les fresques passent pour un ouvrage qui fait époque dans les fastes de l'art, par la fécondité et l'élévation des idées qu'on y remarque, et qu'on ne retrouve dans aucun autre maître, même de l'ancienne peinture. Après les cinq chefs d'école dont nous venons

de parler, nous ferons aussi mention de Sixte Badalocchi, imitateur d'Annibal avec lequel il vécut assez long-tems à Rome, et qui approcha beaucoup du style de Lanfranco, duquel il était le compatriote et l'ami intime. Il resta à Bologne beaucoup d'autres *Carrachesques*, qui, pour la plupart, étaient attachés à la manière de Louis, dans l'atelier duquel ils étaient connus, à l'exception pourtant d'Alexandre Tiarini, qui sortait d'une autre école, mais qui n'en suivait pas moins les instructions et les exemples que s'il eût été son élève. Il prit un style propre à se faire distinguer, et conforme à son naturel sérieux et mélancolique. Le maintien de ses figures, leur air, leur vêtement et le coloris, tout en lui est grave et modéré. Ce goût se montre également dans son sujet, qui est toujours triste et pathétique toutes les fois qu'il a la liberté de le choisir : aussi ses Magdelaines, ses S.ts Pierre et ses Mères des Douleurs sont-elles en grande estime. Il s'est fait encore admirer dans les racourcis et autres difficultés de l'art. Son tableau le plus renommé se trouve dans l'église de S.t Dominique : on y voit ce saint ressuscitant un mort, et l'air ainsi que le port et l'habillement des nombreuses figures dont il est composé y sont exprimés avec un art et un goût, dont Louis fut lui-même étonné. Lionello Spada fut aussi un des plus habiles artistes de son école. Il ne s'abaisse point, comme Caravaggio, à toutes sortes de formes, mais il ne s'élève pas non plus comme les Carraches ; il a de l'étude dans le nu, mais point de goût : son coloris est vrai et saillant dans le clair-obscur, mais souvent mêlé, dans les ombres, d'une teinte rougeâtre qui le rend maniéré. Un des caractères particuliers auxquels on reconnaît le style de Lionello, c'est une bizarrerie et une hardiesse, qui tiennent à son naturel. Souvent il rivalise Tiarini ; il lui est toujours supérieur pour l'expression et la force de coloris, et de même toujours inférieur dans le reste. Tel il s'est montré dans son S.t Dominique brûlant des livres proscrits : tableau qui est peut-être le meilleur qu'on ait vu de lui à Bologne. Laurent Garbieri fut un peintre plus instruit et plus considéré que Lionello, mais il lui ressemble beaucoup pour le style. Il fut un des plus heureux imitateurs de Louis Carrache, et les tableaux qu'on voit de lui dans l'église de S.t Antoine à Milan, où ses ombres sont moins chargées, ont même été pris par quelques-uns pour des ouvrages des Carraches. Jacques Cavedon eut moins de talent et moins d'âme que les précédens : toutefois ayant été mis par les Carraches sur la route qui

Sixte Badalocchi.

Alexandre Tiarini.

Lionello Spada.

Laurent Garbieri.

Jacques Cavedon.

lui convenait, il se fit encore plus renommer qu'eux. Quelqu'un ayant demandé à l'Albane s'il y avait des ouvrages du Titien à Bologne : non, répondit-il, mais nous en avons dans l'église de S.t Paul, deux de Cavedon, qui peuvent nous en tenir lieu : ce sont son *Presepio* (représentation de la naissance du Christ), et son Epiphanie, qui semblent être du Titien, et sont même quelque chose de mieux. Un des ouvrages les plus connus qu'on ait de cet artiste à Bologne est son S.t Alo aux Mendians : tableau dans lequel il s'est fait admirer par un bon dessin et par un goût tout *Titianesque*. Les gens de l'art reconnaissent le pinceau de Cavedon à sa manière prompte de traiter la barbe et les cheveux, et à la grâce de son coloris qui est chargé d'un jaune *saint*, et d'une terre jaune brûlée. On reconnaît encore son style à la longueur de ses sagomes, et à une disposition de plis, où il approche plus de la droite ligne qu'aucun autre artiste de son école.

Luce Massari.

Luce Massari n'a pas laissé beaucoup d'ouvrages, mais on remarque dans leur exécution une bonne volonté, une grâce, un fini, un coloris et un goût qui inspirent de la gaieté. Il approche plus du style d'Annibal que de celui de Louis Carrache, pour avoir copié, et avec succès, les ouvrages du premier.

Pierre Facini.

Pierre Facini se distinguait par deux qualités qui lui étaient particulières ; l'une était un air de têtes et de vie plein de vivacité, qui le fesait comparer au Tintoretto, et l'autre une vérité de carnation qui fesait dire à Annibal, que ses couleurs semblaient avoir été broyées avec des chairs humaines. Hormis cela il n'a rien de remarquable.

François Brizio et ses disciples.

François Brizio se mit tard à étudier la peinture, qu'il commença sous Louis Carrache, et en peu de tems il acquit une réputation qui l'a fait regarder par quelques-uns comme le premier des *Carrachesques*. A l'exception des cinq premiers maîtres, il ne le céda bien sûrement à aucun autre ; après le Dominicain il fut plus universel qu'aucun d'eux, et pour les accessoires il surpassa tous ses égaux dans ses histoires de S.t Michel *al Bosco*. Un des plus grands tableaux qu'il y ait à Bologne est un ouvrage de ce peintre, ayant pour sujet le couronnement d'une image de la Vierge à S.t Pétrone, et qui est d'un grand mérite pour la force du coloris. Philippe son fils, et Dominique des Ambrogi, surnommé *Menichino del Brigio*, ont été ses disciples les plus connus.

Jean André Donducci, dit le Mastelletti.

Jean André Donduci, appelé aussi Mastelletti, semble être né peintre ; mais peu docile aux instructions des Carraches ses maîtres, il ne fortifia point de connaissances solides ses dispositions

naturelles, et ne fut jamais capable de dessiner un nu, ni de faire un ouvrage de maître.

Peintres à Ravenne et à Faenza.

Après avoir traité aussi longuement de l'école Bolognaise, nous croyons pouvoir nous dispenser de faire mention de quelques autres de ses élèves moins renommés. En 1617 Ravenne eut un Guarini, peintre d'un genre sérieux peu différent de celui des Carraches, puis un Mathieu Ingoli, et ensuite la famille des Barbiani qui a cultivé l'art jusqu'à ces derniers tems, non sans quelque mérite ni sans utilité pour son pays. Du tems des Carraches il y avait à Faenza un certain Ferraù, dit de Faenza, qui a laissé dans Rome, et surtout à S.te Marie Majeure beaucoup de peintures à fresque représentant divers sujets de l'évangile, lesquelles se font remarquer par la correction du dessin, et par la beauté du coloris. On l'accuse d'avoir tué, par jalousie de métier, un jeune homme de Faenza nommé Manzoni, qui promettait de devenir un sujet de beaucoup de mérite en peinture. Il reste dans la même ville beaucoup d'ouvrages d'un certain Thomas Misciroli, vulgairement appelé le Peintre *Villano*, qui fut plus redevable de son talent à la nature, qu'aux préceptes de l'art. Il n'a ni dessin, ni expression; mais la vivacité de ses airs, son coloris emprunté de Guido, et ses vêtemens à la manière de l'école vénitienne, le font mettre au rang d'un grand nombre des élèves de cette école. Gaspard Sacchi d'Imola n'est guères connu que pour quelques tableaux qu'il a faits à Ravenne, et Joseph Diamantini de Fossombrone l'est de même pour quelques peintures qu'on a de lui dans le pays vénitien, et dans lesquelles on reconnaît un pinceau exercé et une touche d'un bon effet.

Peinture inférieure. Paysagistes.

Jean Baptiste Viola et Jean François Grimaldi sont les deux *Carrachesques*, qui, à cette époque, ont tenu le sceptre de la peinture pour le paysage. Viola fut un des premiers à bannir de ce genre de peinture la sécheresse avec laquelle les Flamands le traitaient, et il donna des exemples de sa nouvelle méthode dans une quantité de petits paysages à fresque, dont il décora un grand nombre de maisons à Rome. Il fut encore surpassé en savoir par Grimaldi, qui fut à la fois bon architecte, bon peintre de perspective et de figure, et qui grava en cuivre plusieurs paysages du Titien et les siens propres. Barthelemi Loto ou Lotti, élève et ensuite l'émule de Viola, ainsi que Paul Antoine Paderna et autres, furent ensuite en grande estime. Le Gobbo de Cortona, ou le Gobbo des Carraches, Antoine Mezzadri, Antoine Marie Zagnani et Paul

Antoine Barbieri furent d'excellens peintres de fruits et de fleurs; mais un artiste qui devint plus célèbre qu'eux tous ce fut Pierre François Cittadini, dit le Milanais, parce qu'il était né à Milan.
Perspective. Bologne n'avait rien vu de bien remarquable en fait d'architecture jusqu'à Jérôme Curti, surnommé le Dentone, qui fut le restaurateur
Dentone. de cet art dans tout le reste de l'Italie. Il fit son étude de Vignola et de Serlio pour les ordres d'architecture, acquit des connaissances profondes dans la perspective, et se forma un goût solide et raisonné, qu'il perfectionna encore après avoir vu à Rome les restes majestueux des anciens monumens. Il étudia particulièrement le relief, qui est l'âme de l'architecture. Ses corniches, ses colonnades, ses loges, ses balustrades, ses arcades et ses modillons figurés, vus de bas en haut, ont été pris souvent par des ouvrages exécutés en stuc, quand ils n'étaient que l'effet d'un clair-obscur ménagé avec une facilité, une vérité et une grâce qui ne
Ange Michel Colonna. s'étaient jamais vues. Le plus habile de ses collègues fut Ange Michel Colonna, qui s'étant mis avec lui se rendit célèbre en Europe. Il fut réputé le meilleur peintre à fresque qu'il y eût jamais eu à Bologne; et la supériorité de son talent pour la représentation d'hommes et d'animaux, pour la perspective et pour toutes sortes d'ornemens, le rendait propre à exécuter lui seul quelque grand ouvrage que ce fût. Tandis que ces deux grands maîtres ennoblissaient ainsi leur art, leur atelier voyait se former Augus-
Augustin Mitelli. tin Mitelli, qui, à des connaissances passables en figure, en joignit de solides en perspective et en architecture. Ses premiers ouvrages le firent admirer, non pas tant parce qu'ils avaient toute la vérité, toute la gravité et toute la force de ceux de Dentone, que par la grâce et l'intelligence tout-à-fait neuves qu'on y remarquait. Il avait modéré par un certain goût original la sévérité de l'art, amorti ses profils, radouci ses teintes, et introduit un style de feuillages et d'arabesques entremêlés de dorures, plein de vénusté. Colonna était le seul qui parût né pour se réunir à lui, comme il le fit aussitôt après la mort de son ami Dentone. Ils formèrent ensemble une société qui dura vingt-quatre ans, c'est-à-dire jusqu'à la mort de Mitelli. Pendant tout ce tems ces deux artistes enrichirent Bologne de bons ouvrages, dont les plus renommés sont la chapelle du Rosaire et la salle des comtes Caprara. Mitelli forma un élève
Ecole de Colonna et de Mitelli. distingué, qui fut Jacques Alboresi; et Colonna ne fut pas moins heureux dans les leçons qu'il donna à Joachim Pizzoli, à Jean

Gherardini et à Antoine Roli, dont les peintures à la chartreuse de Pise ont été vantées par Crespi comme des prodiges de l'art. Ceux-ci s'associèrent aussi entre eux, et s'étant mis à parcourir l'Italie, ils firent des élèves partout où ils passèrent. On connaît les noms de Jean Paderna, de Baldassar Bianchi, de Jacques Alboresi et autres. Aucun art ne fit des progrès plus rapides, et aucun aussi ne dégénéra plus vîte. Le caprice succéda à la règle en architecture, et il fut même porté jusqu'à l'extravagance, lorsque le mauvais goût de Borromini se répandit dans toute l'Italie.

IV. époque. Pasinelli et Cignani font un changement dans la peinture etc. Pasinelli.

La dernière époque de l'école de Bologne commence quelques années avant 1700, lorsque Laurent Pasinelli et Charles Cignani avaient déjà opéré de grandes changemens dans la peinture. A leur retour de Rome, ces deux peintres se mirent à enseigner et à travailler chacun selon sa méthode. Pasinelli avait pris pour modèle le dessin de Raphael joint au charme du Veronèse, et Cignani la grâce du Corrège alliée au savoir d'Annibal Carrache, et chacun d'eux avait fait à Rome des études analogues à son goût. Pasinelli, quoique supérieur au Véronèse pour la correction du dessin, ne posséda jamais cette qualité à la perfection; il prit de lui le reflet vif et majestueux qui lui était propre; mais il se forma sur d'autres modèles pour l'expression des physionomies et la disposition des couleurs. Il aimait également à surprendre par l'appareil de compositions grandes, riches et animées, comme celles des deux tableaux de l'entrée du Christ à Jérusalem, et de son Retour aux Limbes qu'on voit à la Chartreuse, ou telles que son Histoire de Coriolan qui se trouve dans la maison Ranuzzi, et dont il existe des répétitions dans plusieurs galeries. On ne peut voir ces peintures sans accorder à Pasinelli beaucoup de feu et d'idées neuves: quelquefois cependant les airs de ses figures sont un peu forcés, et on ne le trouve pas toujours exempt d'exagération dans l'imitation qu'il fait de costumes nouveaux et bizarres à la manière du Véronèse. Cignani eut plus de profondeur d'esprit que de promptitude: peu facile à entreprendre un ouvrage quelconque, il avait encore plus de peine à l'achever, et n'en était presque jamais content. Toutefois ce qu'il a fait est fini, et ne paraît point forcé, et sa facilité est même une de ses rares qualités. Son invention tient souvent du caractère de l'Albane, qui fut son maître. Il n'a pas moins de talent pour la composition; et, à l'exemple des Carraches, il donne à ses figures une distribution qui fait toujours paraître ses tableaux plus

Cignani.

grands qu'ils ne le sont réelement. Rien de plus aimable que les quatre peintures, qu'il a exécutées à S.t Michel *in Bosco* dans quatre ovales, dont chacun est soutenu par deux petits anges des plus beaux qu'on puisse voir à Bologne, et les deux autres ouvrages de ce genre qu'on voit encore de lui dans la salle de la maison commune ne sont pas moins admirables. Il fut toujours l'émule du Corrège dans le dessin: on remarque néanmoins dans ses contours, dans la noblesse et la beauté de ses physionomies et dans l'ampleur de ses plis quelque chose d'original qui le distingue des Lombards, et il recherche moins qu'eux les racourcis. Il passa les dernières années de sa longue vie à Forli, où il a laissé le plus grand monument de son talent, qui est une peinture exécutée sur la coupole de la cathédrale, et ayant pour sujet l'Assomption: ouvrage qu'on peut regarder comme un des plus fameux du XVIII.e siècle.

Ecoliers de Pasinelli. Burrini.

Pasinelli eut pour élève Jean Baptiste Burrini, qui se montra bon peintre à fresque à Turin, à Novellara et à Bologne, et que quelques-uns ont appelé le Pierre de Cortona, ou le Giordano de son école. Mais, trompé ensuite par la facilité de son talent, il devint peintre de routine. Jean Joseph *da Sole*, au contraire, chercha tous les jours à se rendre plus parfait et s'éleva à un des premiers rangs parmi les peintres de son âge. Il tint pendant quelque tems un style plutôt conforme à celui de Pasinelli, puis il étudia Guido, et mérita le surnom de Guido moderne. Son ouvrage le plus considérable est une fresque qui se voit dans l'église de S.t Blaise à Bologne. Il fit plusieurs élèves; et, parmi les plus habiles, Donato Cesti, gentil-homme, était un des plus attachés à sa manière. Les meilleurs tableaux de ce dernier sont son S.t Vincent dans la grande église des P. Prédicateurs, et son Festin d'Alexandre pour la famille Fassa. Creti eut dans Hercule Graziani un écolier, qui joignit à son style un plus grand caractère, plus de liberté de pinceau et d'autres qualités qui le rendent supérieur à son maître. Aurèle Milani apprit de Gennari et de Pasinelli les principes de la peinture; mais enchanté du style des Carraches, il se mit à étudier leurs ouvrages, et à copier même en entier plusieurs de leurs compositions. On compte parmi les élèves de Milani le fameux Joseph Marchesi, surnommè le Samson, dont on vante beaucoup un grand tableau représentant les quatre saisons, qui passe pour un des meilleurs ouvrages de l'école Bolognaise moderne. Laissant à part plusieurs autres élèves de Pasinelli moins renommés, nous citerons

Jean Joseph da Sole etc.

Creti, Graziani, Milani etc.

seulement Jean Pierre Zanotti qui s'est distingué parmi les écrivains qui ont traité de la peinture, et dont peu d'autres ont égalé la plume et le pinceau. Ses *Avertissemens pour l'acheminement d'un jeune homme à la peinture*, et son *Histoire de l'Académie Clémentine* sont des productions d'une plume savante. Il s'est élevé au dessus des artistes vulgaires par ses peintures, dans le nombre desquelles nous comprendrons son grand tableau représentant une ambassade envoyée par les habitans de la Romagne à ceux de Bologne, qui se voit dans la maison commune. Zanotti, qui fut un excellent maître, enseigna le dessin à Hercule Lelli, dont les écrits en peinture valent beaucoup mieux que ce qu'il a fait dans le même art. Les modèles exécutés par lui en cire avec Manzolini pour les études de l'anatomie dans l'Institut, et la part considérable qu'il eut à l'instruction de la jeunesse dans la sculpture, la peinture et l'architecture, lui firent une grande réputation dans toute l'Italie. Jean Viani, condisciple de Pasinelli, fut un savant peintre, et ne le céda en dessin à aucun de ses compagnons d'école. Il tint école publique et eut beaucoup d'élèves, dans l'instruction desquels il fut remplacé par son fils Dominique, qui, selon quelques-uns, lui était supérieur en peinture. Ce dernier eut pour condisciples dans l'école de son père quelques membres de l'Académie Clémentine, dont les tableaux d'autel sont indiqués parmi les *Peintures de Bologne*.

Jean Pierre Zanotti.

Hercule Lelli.

Les Viani.

Dans le nombre des élèves de Cignani on cite le comte Felix son fils, le comte Paul son neveu et Emile Taruffi. Mais ses élèves les plus renommés, et qui devinrent chefs de nouvelles écoles, furent Marc Antoine Franceschini et Joseph Marie Crespi. Il y a des tableaux du premier, qu'on croirait être de Cignani même, et qui pourtant sont pour la plupart des ouvrages de sa jeunesse, antérieurs à la manière qui le distingue. Au goût, à la délicatesse et au grandiose de Cignani, il a réuni un charme de coloris et une facilité qui lui donnent un air de nouveauté, outre le caractère d'originalité qu'il sait imprimer, aussi bien qu'aucun autre artiste, à ses têtes, à ses airs et à l'habillement de ses figures. Louis et François Quaini ont été deux autres peintres de beaucoup de mérite. A l'école de Franceschini appartient son fils Jacques, et Jacques Boni, qui se signala particulièrement dans la peinture à fresque, ainsi qu'Antoine Rossi, Jérôme Gatti et autres. L'élégance que Crespi mettait dans l'habillement lui avait fait donner par

Ecoliers de Cignani.

Marc Antoine Franceschini.

Son école.

Joseph Marie Crespi, dit l'Espagnol.

ses compagnons d'école le surnom de *Spagnuolo*. Il eut toujours en vue de se faire une nouvelle manière de plusieurs autres, comme il le fit : il y eut un tems où Baroccio fut son modèle favori ; à une autre époque il préféra le Guerchin, et Pierre de Cortone même ne lui déplut point pour le goût de la composition. Il représentait tout d'après le naturel, et il avait même une chambre optique où il s'amusait à peindre les gens qu'il voyait dans la rue, et où il fesait des observations sur les jeux de lumière les plus pittoresques. Ses compositions sont remplies de ces bizarreries, qui se font remarquer dans ses racourcis, et plus encore dans certaines idées qu'il entremêle dans ses peintures. Cet esprit de bizarrerie a dominé ce beau génie au point de faire dire à Mengs, qu'il était fâcheux que l'école bolognaise eût à finir par le caprice. Ses sujets héroïques offrent quelquefois des caricatures dans les ombres et dans les draperies, et sa manie pour la nouveauté le fait tomber dans le maniéré. Le style de Crespi ne pouvait être imité avec succès par aucun de ses écoliers ; et, sous tout autre pinceau que n'auraient point accompagné l'imagination, la vivacité et la facilité qui lui étaient naturelles, il était aisé que ce style tombât dans le trivial. Ses fils mêmes, Louis le chanoine, et Antoine le *Conjugato*, qui ont fait plusieurs tableaux d'église, ne l'imitèrent point entièrement, et ils montrent toujours plus d'étude que lui dans leurs ouvrages. Le chanoine a beaucoup écrit sur la peinture, et l'on connaît particulièrement de lui les *Vies* des peintres Bolognais, ou le troisième tome de la *Felsina Pittrice*.

Bencovich, Donnini, Mancini, Lazzarini.

Outre Franceschini et Crespi, Cignani forma encore dans l'art de la peinture quelques étrangers, parmi lesquels se sont distingués Frédéric Bencovich Dalmate, Jérôme Donnini de Correggio, Philippe Pasquali de Forli, et François Mancini de *S.t Angelo in Vado*, qui n'est pas moins célèbre dans l'Italie inférieure que ne l'est Franceschini dans la supérieure. Mancini eut aussi pour élève Jean André Lazzarini de Pesaro, bon écrivain en prose et en vers, d'une profonde érudition, et qui a eu peu d'égaux en Italie parmi ceux qui ont traité de peinture. Au talent de bien écrire Lazzarini joignit encore celui d'être bon peintre : on trouve dans ses ouvrages la facilité réunie à l'étude la plus soignée, et à la fois de la grâce et de la noblesse, et il savait y répandre un air d'antiquité exempt de pompe et d'affectation. Il réussit parfaitement dans les tableaux de Madones ; mais c'est dans la chapelle des comtes

Fantuzzi à Guado, diocèse de Rimini, qu'il semble avoir voulu se surpasser lui-même, par le soin qu'il a pris d'imiter la composition et les belles formes de Raphael, dont il avait fait sa principale étude. Le tableau qu'on voit de lui dans cette chapelle représente la Vierge avec l'enfant Jesus, entre S.te Catherine martyre et le bienheureux Marc Fantuzzi, et avec deux anges dans le goût de Raphael et deux jolis petits enfans.

Peinture inférieure.

Parmi les paysagistes on a distingué Paul Alboni, Ange Monticelli, Nunzio Ferrajouli dit des Affitti, et Marc Sanmartino. On vit aussi d'habiles peintres de fleurs, de fruits et d'animaux dans les Cittadini, qui furent en partie éclipsés par Dominique Bettini, florentin, professeur du même genre de peinture, qui vint s'établir à Bologne vers la fin du XVI.e siècle. Mais nul ne se fit plus renommer en ce genre que Candide Vitali. Il y eut encore à cette époque un bon peintre de batailles, qui fut Antoine Calza de Vérone, lequel, aidé de Borgognone, devint maître dans cet art à Bologne. Mais de toutes les différentes branches de peinture inférieure, aucune ne fleurit plus alors dans cette ville que la perspective et l'ornat. On vante dans le nombre de ceux qui les cultivèrent Jacques Mannini, Henri et Antoine Haffner, Marc Antoine Chiarini, Pierre Paltronieri généralement connu sous le nom du *Mirandolese dalle prospettive*, ainsi que Maur Tommaso et Pompée Aldrovandini, qui ont fait en outre beaucoup de peintures théatrales. Mais le lustre dont le théâtre est redevable aux Aldrovandini dans ce dernier genre de peinture, tout grand qu'il est, n'égale point encore celui que lui a donné dans le siècle passé la famille des Galli issue de Jean Marie, élève de l'Albane, et que nous avons dit avoir pris du nom de son pays celui de Bibiena, qu'ont aussi porté Ferdinand et François ses fils, ainsi que leurs descendans. Ferdinand, qui semblait né pour l'architecture, a donné sur cet art d'utiles leçons dans les ouvrages qu'il a publiés sur l'*Architecture civile*, et sur la *Perspective de théorie*. Il est l'inventeur des magnifiques décorations qu'on voit aujourd'hui sur nos théâtres, ainsi que du mécanisme à l'aide duquel le changement s'en exécute si rapidement. Son talent ne se borna pas seulement à ce genre de peinture, et il ne se montra pas avec moins de succès dans les perspectives de temples et de palais. François, avec un esprit aussi vaste et aussi prompt que son frère, quoique moins profond, embrassa la même profession, et la propagea dans plusieurs villes. Le

Perspective.

Les Aldovrandini, les Bibiena.

premier eut de nombreux descendans, parmi lesquels nous distinguerons Alexandre, Antoine et Joseph, non comme ayant égalé leurs ancêtres, mais pour avoir conservé leur méthode de peinture à l'huile et à fresque, avec une perfection qui les fit rechercher dans les cours de l'Europe. Maur Tesi ramena l'architecture à un style plus solide, plus sobre dans les ornemens, et en même tems plus savant et plus philosophique dans toutes les parties, et marqua ainsi une nouvelle époque dans cet art. Le comte Algarotti, son protecteur, ne contribua pas peu non plus à le perfectionner. Les études qui font l'objet de l'institution de l'Académie de Bologne, s'y continuent encore aujourd'hui avec succès.

Maur Tesi.

École de Ferrare.

I. époque. Les anciens. Gélaise, fils de Nicolas.

On trouve nommé parmi le premiers peintres de cette école un certain Gélaise, fils de Nicolas, auquel Azzo d'Este premier seigneur de Ferrare, donna la commission en 1242 de faire une peinture représentant la chute de Phaéton. En avançant vers le XIV.e siècle, on apprend que Giotto revenant de Vérone en Toscane, fut obligé de s'arrêter à Ferrare pour des ouvrages de peinture qu'il eut à exécuter dans le palais des seigneurs d'Este et dans l'église de S.t Augustin. On n'a aucune notion concernant les artistes de l'époque la plus voisine de celle de Giotto. Ce peintre dut néanmoins être suivi de près de Ramboldo et de Laudadio, de qui on avait, vers l'an 1380, quelques essais de peinture dans l'église des Servites. Mais l'histoire des monumens qui nous restent ne commence qu'à Galasso Galassi, Ferrarais, qui vivait vers l'an 1400. On fait cas à Bologne des peintures qu'il a laissées dans l'église de Mezzaratta, ayant pour sujet divers faits de la Passion, et qui se font remarquer par des caractères de têtes très-étudiés pour ce siècle, par des barbes et des cheveux épars, par des mains très-petites, et par des doigts trop détachés les uns des autres. Son ouvrage le plus estimé est une peinture à fresque représentant les obsèques de la Vierge, et exécutée en 1450 par ordre du cardinal Bessarion, alors légat du Saint-Siège à Bologne, laquelle se voyait dans l'église de S.te Marie du Mont, et fesait l'admiration de Crespi, du vivant de qui elle fut détruite. Du tems de Galasso vivait aussi Antoine de Ferrare, qui adopta la méthode de l'école florentine, et dont Vasari a dit, en l'élevant au dessus de tous les écoliers d'Ange Gaddi, qu'il fit

Galasso Galassi.

Antoine de Ferrare.

à S.[t] François d'Urbin et à *Città di Castello* plusieurs belles peintures. On peut juger par quelques restes de ses ouvrages qui se voient encore à Ferrare, qu'il mit plus de beauté dans ses têtes, plus de moelleux dans son coloris et plus de variété dans ses attitudes que ne l'avait fait Galasso. Vers la moitié de XV.[e] siècle il n'y eut guères que quelques peintres médiocres, tels que Barthelemi Vaccarini, Olivier de S.[t] Jean et Hector Bonacossa. Vasari désigne sous le nom de Cosmé Cosimo Tura élève de Galasso, lequel fut peintre de la cour du tems de Borso d'Este et de Titus Strozzi qui en a fait l'éloge dans ses vers. Son style est sec, ses figures sont emmaillottées dans le genre de celles de Mantegna, et les muscles y sont fortement exprimés: on remarque également de la diligence dans ses représentations d'architecture, et ses ornemens sont travaillés avec un goût où il règne autant de précision que de délicatesse. Un autre artiste de quelque renom fut *Stefano* de Ferrare, écolier de Squarcione, et dont Vasari parle dans la vie de Mantegna, comme d'un peintre qui a fait peu de chose. Vers le commencement du XVI.[e] siècle Ferrare ne manquait pas de peintres renommés. Laurent Costa fit dans cette ville quelques ouvrages avant d'être connu à Bologne. François Costa, de la première ville, y fut presqu'oublié pour avoir vécu long-tems dans la seconde. Baruffaldi cite quelques peintures de Baldassar d'Est. Hercule Grandi, que Vasari désigne toujours sous le nom d'Hercule de Ferrare, devint plus habile dans le dessin que Costa son maître, auquel le même historien le préfère de beaucoup. Ce peintre fit dans la chapelle des Garganelli à Bologne un ouvrage, pour lequel l'Albane le mettait au rang de Mantegna, du Pérousin et de tout autre artiste du style *ancien-moderne*, et peut-être en effet aucun d'eux n'eut-il autant de moelleux, d'harmonie et de délicatesse dans le pinceau. Ses tableaux sont d'une extrême rareté à Ferrare, à Rome et à Florence. Louis Mazzolini, que l'on a confondu avec d'autres parce qu'il était peu connu, n'a pas eu beaucoup de talent pour les grandes figures, mais dans les petites il a montré un mérite particulier. Sa manière est d'un fini incroyable; et ses figures, ainsi que ses paysages, son architecture et ses bas-reliefs annoncent beaucoup d'étude. La ressemblance de son style avec celui de Costa, auquel il est même supérieur dans les têtes, a fait conjecturer que Michel Coltellini sortait de la même école. Dominique Pancetti fut pendant plusieurs années très-faible dans ses ouvra-

Cosme Tura.

Stefano de Ferrare etc.

Hercule Grandi.

Mazzolini, Coltellini etc.

ges; mais après avoir étudié Garofalo il changea de style, et ses dernières productions l'ont élevé au rang des meilleurs *quatrecentistes*.

II. époque. Depuis Alphonse I. jusqu'à Alphonse II. les Ferrarais rivalisent les meilleurs styles d'Italie. Dosso et Jean Baptiste Dossi.

L'époque la plus florissante de l'école de Ferrare commence aux premières *décades* du XVIe siècle, dans la personne des deux frères Dossi et de Benvenuto Garofolo. Dosso Dossi et Jean Baptiste son frère, originaires de Dosso près de Ferrare, après avoir étudié les meilleurs modèles à Rome et à Venise, se firent un style particulier, mais chacun dans un genre différent. Dosso réussit parfaitement dans la figure, et Jean Baptiste resta peut-être au dessous du médiocre; il ne laissa pas cependant de se croire capable en ce genre, et voulut quelquefois y travailler en dépit de son frère avec lequel il fut toujours en guerre, et pourtant toujours obligé de travailler avec lui par le prince Alphonse; son talent était pour l'ornat et pour le paysage. Ces deux frères furent continuellement employés à la cour; et la meilleure apologie qu'on puisse faire de leur habileté, c'est que l'Arioste se servit de Dosso pour se faire peindre, et pour représenter les sujets de chacun des chants de son *Orlando Furioso*. Les meilleurs ouvrages de cet artiste sont peut-être à Dresde où l'on en compte sept, dans le nombre desquels est son fameux tableau représentant les quatre docteurs de l'église. Son St Jean dans l'île de Pathmos, dont la tête est un chef-d'œuvre d'expression, se voit dans l'église des *Lateranensi* de Ferrare. Les écrivains l'ont alternativement comparé à Raphael, au Titien et au Corrège; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il a les teintes, le clair-obscur et toute la grâce d'un grand maître.

Ecole des Dosso.

On compte parmi les écoliers des Dosso Evangéliste Dosso, qui n'eut rien de recommandable que son nom, Jacques Panniciati et Nicolas Rosselli; mais un autre plus connu qu'eux ce fut le Caligarino ou le *Calzolaretto* (petit cordonnier), surnom qui lui venait de son premier métier, et dont le vrai nom était Gabriel Cappellini, lequel se distingua par la hardiesse de son dessin et la force de son coloris. Mais de tous les élèves des Dosso Jean François Surchi, surnommé Dielai, fut peut-être celui qui eut le plus de talent pour la figure, et sans contredit le plus d'habileté pour l'ornement.

Garofolo.

Passons maintenant à Benvenuto Tisio, surnommé Garofolo, du nom de son pays, autre flambeau de cette école, qu'il ne faut pas confondre avec Jean Baptiste Benvenuti, dit l'Ortolano (le jardinier) qui était la profession de son père, et que plusieurs, trompés par une sorte de ressemblance de nom et de goût, ont pris pour

Tisio. Nous avons parlé de ce dernier, à l'article de l'école romaine, comme d'un des bons élèves de Raphael. Sa célébrité date de l'an 1519, époque à laquelle il fit son Massacre des Innocens dans l'église de S.t François à Ferrare. On a de lui dans la même église la Réssurrection du Lazare, et sa fameuse Capture du Christ, qu'il acheva en 1524: ouvrages supérieurs à toutes les autres productions de son pinceau, pour la composition, le moelleux, l'étude et l'expression. Il y avait autrefois dans le pays une quantité de ses peintures à fresque, et il en reste encore beaucoup à l'huile dans Ferrare. Les connaisseurs admirent dans l'église des Dominicains son S.t Pierre Martyr, tableau d'une grande force, qu'il fit, selon quelques-uns, par esprit de concurrence avec le S.t Pierre Martyr du Titien. Ses Madones, ses Vierges, ses Enfans dans lesquels il a mis plus de moelleux, ont été pris quelquefois pour des ouvrages de Raphael. Jérôme *De' Carpi*, ferrarais, eut pour maître Garofolo. Etant allé à Bologne il y exécuta quelques peintures pleines de vénusté, et qui participent du style romain et de la meilleure manière lombarde. De retour à Ferrare il fit avec son maître, surtout à la *Palazzina* du duc, et dans l'église des Olivétains, plusieurs peintures à fresque, d'un style plus chargé d'ombres que celui de Benvenuto. Ses tableaux à l'huile sont fort rares. Tandis que Benvenuto et De' Carpi recherchaient la grâce en peinture, il y avait dans l'école de Michel-Ange à Rome un élève nommé Bastiano Filippi, surnommé Bastianino, fils de Camille, lequel n'aspirait qu'au grand, au terrible et à la manière de son maître. On a un monument éclatant des progrès qu'il y fit dans son Jugement Universel, qui se voit dans le chœur de la cathédrale de Ferrare: ouvrage qui approche du style de Michel-Ange plus qu'aucun autre de l'école florentine. Il aime trop néanmoins le bronzé dans les clairs; et, pour fondre ensemble les couleurs, il répand souvent sur ses peintures une espèce de brouillard d'un goût qui lui est tout particulier. Outre cette peinture, qui est son chef-d'œuvre, il a encore fait à Ferrare beaucoup d'autres ouvrages, dans plusieurs desquels il a laissé en quelque sorte échapper quelques traits de maître, comme pour s'assurer, malgré son peu de diligence, la réputation de bon peintre. Filippi eut pour émule Sigismond Scarsella, appelé Mondino, qui, après avoir étudié Paul Véronèse à Venise, ne l'imita plus que de loin après son retour à Ferrare. Il eut pour fils le célèbre Hyppolite, surnommé le Scarsellino, qui, après avoir étudié

Jérôme De' Carpi.

Bastiano Filippi dit Bastianino.

Scarsella ou Scarsellino.

les ouvrages des meilleurs maîtres à Venise, s'attacha à la manière du Véronèse, comme on le voit par quelques-uns de ses tableaux, mais en prenant un caractère différent. En comparant sa manière avec celle de ce grand maître, on n'a pas de peine à reconnaître que le style de ce dernier en est comme le fond, et que le sien propre est un mélange de Vénitien et de Lombard, qui annonce des connaissances fondées dans la théorie de l'art, une imagination gaie et brillante, et une main toujours prompte et vigoureuse. Ce qui le distingue de bien d'autres, ce sont certaines physionomies extrêmement gracieuses, qu'il peignait dans un tems d'après ses deux filles, une espèce de glacis transparent, qui réunit les objets sans les obscurcir, et un dessin agile qui confine presqu'avec le sec. On voit de lui beaucoup de tableaux dans plusieurs villes de la Lombardie et de la Romagne, ainsi que dans son pays. Il n'est sorti de son école d'autre élève de mérite que Camille Ricci, qui prit si bien la manière de Scarsellino son maître, que les connaisseurs mêmes ont de la peine à distinguer les ouvrages de l'un de ceux de l'autre. On le reconnaît cependant à la touche de son pinceau qui est moins hardie, et à ses plis qui sont plus fins et moins naturels. Ces deux artistes eurent pour contemporain Joseph Mazzuoli, dit le Bastaruolo, peintre instruit, gracieux, diligent, mais peu connu hors de son pays. Il eut pour élève Dominique Mona, qui fit beaucoup de peintures voisines de la médiocrité, dans le nombre desquelles pourtant il en est une fort belle, qui est sa Déposition du Christ dans le sépulcre, qu'on voit dans la sacristie du chapitre de la cathédrale. On croit que c'est de son école que sont sortis Gaspero Venturini, Jacques Bambini et Jules Cromer appelé communément *Croma*.

Camille Ricci.

III. époque. Les Ferrarais prennent plusieurs styles de l'école de Bologne. Décadence de l'art. Charles Bonone.

Sur le commencement du XVII.ᵉ siècle, avec le nouveau calendrier civil commença aussi pour l'école de peinture à Ferrare une nouvelle époque, que nous dirons des *Carrachesques*. Nous placerons au commencement de cette période deux artistes renommés, qui, sans être entrés dans l'école des Carraches, adoptèrent leur goût, savoir; Bonone à Ferrare, et dans l'état pontifical le Guerchin, dont nous avons déjà parlé à l'article de l'école de Bologne. Le premier fut écolier de Bastaruolo. C'est peut-être après avoir vu cette ville qu'il conçut les premières idées de son nouveau style. Etant allé à Rome, à Venise et à Parme, il résolut de ne point s'écarter de la manière des Carraches. Il y fit de tels progrès, qu'au rapport de

plusieurs historiens, quelques-uns de ses ouvrages furent attribués par d'habiles artistes à Louis Carrache, et qu'aujourd'hui encore il est communément appelé le Carrache des Ferrarais. Il est à remarquer cependant que, dans les grandes compositions il se montre moins fidèle au style de ses maîtres qu'à celui de l'école vénitienne, comme on le voit dans ses grandes Cènes, dont l'invention semble être du Véronèse. Mais, pour avoir une idée parfaite de son vaste talent, il faut voir ses nombreuses peintures dans l'église de S.te Marie *in Vado*. Lorsque le Guerchin allait à Ferrare, il passait des heures entières à contempler ces peintures, et l'on sait que c'est à cette étude qu'il dut l'honneur d'être élevé en quelque sorte au rang du Corrège et des Carraches. Il n'est sorti de l'école de Bonone aucun artiste renommé, et Lionello, neveu de Charles, le fut encore moins qu'aucun autre. Ceux qui avaient pris heureusement la manière de leur maître moururent jeunes. Cependant Alphonse Rivarola, surnommé le Chenda, se distingua parmi ses condisciples: car après la mort de Bonone, il fut proposé par Guido Reni pour achever dans l'église de S.te Marie *del Vado* le tableau du mariage de la Vierge commencé par son maître, comme le plus capable d'en imiter le style. A l'école *Carrachesque* appartient encore François Naselli, qui, après avoir copié les Carraches et le Guerchin, se rendit lui-même habile dans l'invention et dans la peinture, où il se forma un style grand, animé, moelleux, d'une touche profonde, d'une forte imprimure, et qui, dans les chairs, tire sur le bronzé. Alexandre Naselli, que Crespi dit fils de François, ne fut qu'un peintre médiocre. Nous ferons mention ici de deux artistes, qui devinrent peintres pour ainsi dire d'eux-mêmes, mais dans le goût vénitien: ce sont Jean Paul Grazzini, qui approcha autant que personne du style de Pordenone, et Joseph Caletti, dit le Crémonais, qui imita le dessin et le coloris des Dosso et du Titien. Revenant aux élèves de l'école bolognaise, nous citerons Constance Cattanio écolier de Guido. Les personnages qu'il introduit le plus volontiers dans ses compositions sont des soldats et des satellites d'un aspect féroce: espèce de gens peu convenable en effet au style suave et gracieux de son maître. Il avait pris ce genre de figure des estampes d'Albert Duro et de Luc de Hollande, et les traitait ensuite à sa manière qui est diligente et étudiée, surtout dans les têtes et dans les armures en acier. Les jeunes gens qui viennent après cet âge appartiennent tous à l'école

Chenda, Naselli.

Constance Cattanio.

de Cattanio, entr'autres François Fantozzi et Charles Borzati. Mais celui qui lui fit le plus d'honneur fut Jean Bonatti, qui se fixa à Rome, où il fut considéré comme un des meilleurs peintres de son tems, sous le rapport de la diligence et du goût, et pour la connaissance qu'il avait des différens styles des écoles italiennes. Parmi les jeunes gens qui fréquentèrent l'académie de Cignani, il y eut deux Ferrarais nommés Maurilio Scannavini et Jacques Parolini. Le premier est du petit nombre de ceux qui se proposèrent de devenir les émules de leur maître en fait de précision; l'autre n'eut point le fini du style propre de cette école, mais il se distingua par l'élégance du dessin, par le nombre et la quantité de ses compositions, et par la beauté du coloris. Après eux les gens de l'art accordent quelqu'estime à Jean Baptiste Cozza, Milanais, peintre d'un style où l'on trouve de l'abondance, de la facilité et de l'harmonie, mais qui n'est pas toujours correct. Dans ces derniers tems l'académie de Ferrare a acquis une réputation, dont elle est particulièrement redevable à la munificence du cardinal Riminaldi.

Scannavini et Parolini.

Peinture inférieure. Perspective.

L'art de la perspective fut apporté à Ferrare par François Ferrari, qui se distingua dans la peinture d'architecture par un coloris fort et durable, et par son relief. Le plus renommé de ses écoliers fut Antoine Félix son fils, qui donna du grandiose au style un peu trop minutieux de son père. Il eut pour successeur Joseph Paccinetti, qui fut supérieur à l'un et à l'autre. Jules Avellino, élève de Salvator Rosa, embellit le style de son maître dans le paysage, en y introduisant une quantité de ruines et de constructions d'architecture. Après lui Ferrare vit fleurir Joseph Zola, paysagiste d'un goût qui n'est celui d'aucun maître, d'une imagination féconde en invention et en compartimens, et dont les premiers ouvrages sont plus estimés que ceux qu'il fit après.

Paysagistes.

Peintures transportées des murs sur la toile.

Il convient de faire mention ici d'une découverte, qui a été d'une grande utilité à la peinture. Antoine Contri, qui avait appris de Bossi à Crémone le paysage, trouva le moyen de transporter de dessus les murs sur la toile toutes sortes de peintures, sans qu'elles perdissent rien en dessin ni en coloris. La peinture à l'Encauste ne mérite pas moins de considération, et c'est à l'abbé D. Vincent Requeno, espagnol, que nous sommes redevables d'avoir vu renaître en quelque sorte, après plusieurs siècles, cet art intéressant en Italie, dans le recouvrement duquel il fut aidé par les peintres de la ville de Ferrare, où il avait vécu plusieurs années. Le livre qu'il

Encauste.

publia à Venise en 1784 est dans les mains de tout le monde, et offre les moyens de porter un jugement sur les divers sujets qui y sont traités, et dont ce n'est par ici le lieu de parler.

Ecole Génoise.

De toutes les anciennes écoles de l'Italie, celle de Gênes, à ne considérer que l'époque où elle fleurit, fut la dernière. Le premier artiste que l'on connaisse de ce pays, et dont il reste encore quelqu'ouvrage, est un François fils d'Oberto, dont on voit dans l'église de S.t Dominique de Gênes une Madone, qui n'a rien du style de Giotto, et qui est de l'an 1368. Le moine d'Hières, et Nicolas de Voltri dont parle l'histoire, qui n'ont laissé ni l'un ni l'autre aucun ouvrage, étaient sans contredit des peintres nationaux. Mais la plupart de ceux qu'on vit en Ligurie dans le XV.e siècle et au commencement du siècle suivant, étaient des étrangers. On a des notions certaines d'un Just d'Allemagne, d'un Jacques Morone d'Alexandrie, d'un Galeotto Nebea de Castellaccio près de la même ville, d'un troisième Alexandrin appelé Jean Massone, et de quelques autres. Mais aucun de ces peintres étrangers n'ouvrit d'école en Ligurie, à l'exception d'un habitant de Nice nommé Louis Brea, qui est regardé comme le père de l'ancienne école génoise, et dont il ne manque pas d'ouvrages dans la ville et par tout le pays. Il est inférieur pour le goût aux plus habiles de ses contemporains dans les autres écoles: car il fit usage de dorures, et son dessin est plus sec que le leur; mais il le cède à peu d'autres pour la beauté des têtes, pour la vivacité du coloris, pour les plis et pour le discernement en composition. L'école génoise a commencé par Brea, et a été continuée par Charles de Mantegna. Héritier, comme nous l'avons dit, des travaux et de la réputation de son maître, ce dernier n'exerça pas seulement son art à Gênes, mais encore il y enseigna avec un succès qui semblerait incroyable, si les ouvrages de ses imitateurs n'y étaient pas encore estimés. Vers l'époque de l'arrivée de Mantegna à Gênes, il vint aussi dans cette ville un autre peintre nommé Pierre François Sacchi, qui était fort habile dans le style alors en vogue à Milan, bon peintre de perspective, charmant paysagiste, et dont le dessin et toujours très-soigné. Il y avait alors dans l'école de Brea deux élèves nommés, l'un Antoine Semini, et l'autre Teramo Piaggia, qui ont montré dans leurs ouvrages un style

I. époque. Les anciens. XIV. siècle.

XV. siècle.

Louis Brea.

Charles de Mantegna.

Pierre François Sacchi.

Semini et Piaggia.

plus moderne et plus parfait que celui de leur maître. On remarque dans les visages de leurs figures une évidence qui surprend, et dans leur coloris une harmonie qui flatte: il y a de la facilité dans leurs plis: leur composition, quoiqu'un peu chargée, n'est point à dédaigner, et peu d'artistes dans le style que nous appelons *ancien-moderne* leur sont préférables. On compte encore parmi les peintres de ce pays Aurèle Robertelli, Nicolas Corso, F. Simon de Carnuli et autres.

II. époque. Perino del Vaga, et ses disciples.

Perino *del Vaga* ouvrit à Gênes une école, qui ne se montra pas moins digne de son illustre origine, qu'aucune autre de celles qui furent fondées ailleurs par d'autres élèves de Raphael. Il vint en cette ville en 1528 après le sac de Rome, et y fut gracieusement accueilli par le prince Doria, qui l'employa pendant plusieurs années à décorer son palais de peintures, dans le goût de celles qui font le principal ornement du Vatican. C'est dans ce palais en effet que ce peintre a laissé le plus grand monument de son talent; et l'on n'a pas encore décidé lequel des deux a le plus approché de Raphael, de Perino à Gênes, ou de Jules à Mantoue. Si Perino a laissé quelque chose à désirer pour l'expression et pour la grâce, c'est par ce que son modèle est inimitable. Quatre chambres ont été peintes dans le même palais d'après les cartons de Vaga par Luzio Romain, et par quelques-uns de ses aides qui étaient lombards, l'un desquels nommé Guillaume le Milanais le suivit lors de son retour à Rome.

Elèves de Perino Lazare et Pantaleo Calvi.

Les artistes qui approchèrent le plus de Perino pour l'enseignement furent Lazare et Pantaleo Calvi. Ils ont laissé à Gênes et ailleurs beaucoup d'ouvrages de tout genre en figures, en grotesques et en plâtres, qui servent d'ornement dans les palais et dans les temples. Quelques-uns de ces ouvrages sont d'un rare mérite, tels que les sculptures qui décorent la façade du palais Doria (depuis Spinola), et représentent des prisonniers dans diverses attitudes: sculptures qu'on peut regarder comme une école de dessin, de même que les sujets d'histoire traités en couleur et en clair-obscur sur la même façade, dans lesquels règne le meilleur goût: on sait néanmoins que Perino donna libéralement de ses dessins et de ses cartons à ces mêmes artistes.

André et Octave Semini.

André et Octave Semini lui marquèrent beaucoup de considération; mais épris des beautés de Raphael, ils voulurent les voir dans leur temple, et allèrent à Rome où ils en firent une étude particulière. De retour à Gênes, puis appelés

à Milan, ils firent dans ces deux villes, tantôt ensemble, tantôt séparément, plusieurs ouvrages dans lesquels est empreint le goût de l'école romaine. André se montre plus attaché que son frère à la manière de Raphael, surtout dans les contours des visages; quelquefois il manque de moelleux, et laisse apercevoir quelqu'erreur de dessin. Octave a imité son chef d'école avec une perfection incroyable. Son Enlèvement des Sabines dans le palais Doria, puis d'Ivrea, fut pris par César Procaccini pour un ouvrage de Raphael. On trouve encore à Gênes d'autres peintures de lui, qui ne sont pas d'un mérite inférieur. Aprés avoir exercé son fils Luc à copier quelques dessins de Mantegna, Jean Cambiaso le conduisit dans le palais Doria, et lui montra ces grands modèles, à la vue desquels il s'enflamma d'une telle émulation, qu'il devint un des premiers artistes de son tems. Il se distingua par la facilité du dessin, par la force et le grandiose de sa composition, par une fécondité d'images toujours nouvelles, et par un talent particulier à introduire dans ses ouvrages les racourcis les plus hardis, et à vaincre les difficultés de l'art. C'est à Gênes qu'il faut voir ce qu'a fait cet artiste, durant les douze années dans lesquelles est circonscrite sa plus grande célébrité. Son tableau aux Rocchettini de S.t Benoit avec S.t Jean Baptiste et S.t Luc est une imitation de Perino et de Raphael, et plus encore son Enlèvement des Sabines dans le palais des *Nobb. Imperiali* à Terralba faubourg de Gênes. Tout plait dans ce tableau, et l'on assure que Mengs, après l'avoir considéré, dit: *Je n'ai jamais cru voir hors de Rome, comme aujourd'hui, les loges du Vatican.* Cambiaso fit encore d'autres ouvrages de beaucoup de mérite, surtout pour les galeries, mais, en général il y a plus de licence que de dévotion dans ses tableaux. Jean Baptiste Castello, son compagnon, est communément appelé à Gênes le Bergamasque, parcequ'il était né à Bergame. Il fut architecte, sculpteur et peintre, et ne le cédait en rien à Cambiaso. Si celui-ci eut plus de génie, et plus d'élégance dans le dessin, le Bergamasque lui fut supérieur en diligence et par un fond de savoir et de coloris, qui le fesait prendre quelquefois pour un élève de l'école vénitienne, plutôt que pour un disciple de l'école romaine. Il est à croire cependant, que, vivant ensemble dans la plus grande intimité, ils s'aidaient l'un à l'autre, lors même qu'ils travaillaient chacun séparément, et qu'ils mettaient leurs noms sur leurs ouvrages. Horace, fils de Luc Cambiaso, ne fut qu'un peintre médiocre, c'est

Luc Cambiaso.

Jean Baptiste Castello.

pourquoi la réputation et la continuation des grands ouvrages de ce dernier passèrent à ses élèves, dont l'un fut Lazare Tavarone, dans lequel Gênes crut voir revivre Luc lui-même, tant il en avait la manière. Il s'était formé néanmoins un genre de peinture à fresque, moelleux, vif et varié, qui le rend peut-être supérieur à tous ceux qui l'ont précédé dans son école, et qui l'y ont suivi, à l'exception des Carloni. Valerio, César et David Corte se firent aussi quelque renom. Après avoir parcouru toute l'Italie, Bernard Castello, qui imitait tantôt André Semini et tantôt Cambiaso, se forma un goût qui ne manque pas de grâce ni de correction, lorsqu'il voulut mettre du soin dans son travail. C'est lui qui, dans son école, enseigna à préférer la facilité à l'exactitude. La ville de Gênes est remplie de ses ouvrages. Parmi ses élèves de l'étranger on distingue particulièrement Simon Barabbino, dont le rare talent fut pour son maître même un sujet de jalousie. Jean Baptiste Paggi, patricien de naissance, avait fait ses premières études sous la direction de Cambiaso; étant allé à Florence il y resta environ vingt ans, pendant lesquels il ne cessa de travailler et de faire des progrès dans son art. Le principal mérite de Paggi consistait dans une certaine noblesse de visages, qui a toujours fait son caractère: mérite auquel il joignait une délicatesse et une grâce, qui l'ont fait comparer par quelques-uns au Baroccio et au Corrège même. Il acquit dans la suite encore plus d'habileté, comme l'attestent ses trois histoires de la Passion du Christ qu'il fit pour la chartreuse de Pavie, et qui paraissent être de ses meilleurs ouvrages. Il a enrichi de belles peintures les églises et les galeries de son pays. Ses chefs-d'œuvre, selon quelques-uns, sont deux tableaux, qu'on voit dans l'église de S.t Barthelemi, et un Massacre des Innocens fait en 1606 en concurrence avec Vandych et Rubens, et qui se trouve dans la maison de M.r Joseph Doria.

Lazare Tavarone.

Bernard Castello.

Jean Baptiste Paggi.

III. époque. Paggi et quelques étrangers relèvent la peinture qui était tombée.

L'école de Gênes, tombée en quelque sorte au pouvoir de Castello, commença à décliner vers la fin du XVI.e siècle; mais elle ne tarda point à renaître au retour de Pazzi dans cette ville, et à l'aide de quelques étrangers qui y demeurèrent pendant quelque tems. On compte parmi ceux qui contribuèrent à relever cette école Sophonisbe Anguissola, Gentileschi, Roncalli, les Procaccini, Aurèle Lomi de Pise, Antoine Antonien d'Urbin, Salimbeni, Sorri, Tassi, Rubens, Vandych et plusieurs autres, auxquels on doit faire honneur de la renaissance de la peinture. Après eux,

celui qui y eut le plus de part fut Paggi, qui tint en honneur le dessin, pour lequel les Florentins lui avaient des obligations, et c'est de lui et de son école que date la nouvelle époque. Après avoir étudié sous Paggi, Dominique Fiasella, dit le Sarzane parce qu'il été né dans la ville de ce nom, passa à Rome, où il s'appliqua à l'imitation du style de Raphael. De retour à Gênes il y fit un grand nombre d'ouvrages, où il déploya des talens qui annoncent un grand artiste, et dans lesquels il s'est distingué par une composition heureuse dans les grands sujets, par un dessin qui est souvent celui de l'école romaine, par la vivacité des têtes, par le coloris dans la peinture à l'huile, et par l'imitation qu'il y fait alternativement de divers modèles. Après la mort de Paggi, celui qui prit le premier rang pour l'enseignement fut Fiasella, dont les élèves les plus renommés furent Jean Baptiste Casone, Jean Paul Oderico, François Capuro et Luc Saltarello. Grégoire des Ferrari de Port Maurice, qui fit ses premières études sous Sarzane, alla à Parme, d'où, après avoir soigneusement observé les ouvrages du Corrège, il revint dans son pays avec un style tout autre que celui qu'il avait auparavant. Il avait pris pour unique modèle ce peintre célèbre, qu'il a heureusement imité dans l'air des visages et dans beaucoup de figures particulières, mais nullement dans l'ensemble qui n'est pas aussi bien conçu, ni dans le coloris qui est un peu languissant dans les fresques. En général il manque de correction dans le dessin: défaut qu'on remarque dans presque tous ses ouvrages, excepté dans deux tableaux qu'on a de lui dans le couvent des Théatins à S.t Pierre d'Arena. Valère Castello, fils de Bernard, et écolier de Fiasella, est un des plus grands génies de l'école ligurienne. Il ne s'attacha à aucune manière, et s'en forma une toute particulière, qui tient de celle des Procaccini et du Corrège, et où l'on remarque une grâce qui lui est propre. S'il n'est pas toujours très-correct, on est porté à le lui pardonner en faveur du discernement qui règne dans sa composition, de la beauté du coloris, de l'élégance, de la facilité et de l'expression qui accompagnent toujours son pinceau. Revenant aux élèves de Paggi, nous citerons particulièrement Jean Dominique Cappellino, artiste fait pour l'imitation, lequel eut le bonheur d'instruire Pellegrino Piola, qui tenta plusieurs voies, et y montra une diligence et une délicatesse de goût qui enchantent. Nous ferons également mention de son frère Dominique Piola, imitateur de la manière de Valerio Castelli, et son

Dominique Fiasella, dit le Sarzane.

Son école.

Grégoire des Ferrari.

Valère Castello.

Les Piola.

compagnon dans plusieurs ouvrages. Des trois fils qu'il eut et qu'il instruisit dans son art, Paul mérite d'être mis au nombre des meilleurs pinceaux d'une autre époque. Jules Benso, élève de Paggi, a surpassé tous ses compagnons d'école en architecture. Castellino Castello a montré dans sa composition, qui est dans le genre de celle de Paggi son maître, une sobriété alliée à la correction et même à l'élégance. Paggi avait eu pour émule en peinture Sorri de Sienne, qui eut pour élèves Carloni et Strozzi à Gênes. Le premier avait un grand coloris pour les tableaux d'histoire, un dessin correct et gracieux, et une composition judicieuse. Mais dans toutes ces qualités il le cède encore à Jean Baptiste Carlone, élève de Passignano, ensuite sectateur des maximes de Jean son frère aîné, et son compagnon dans ses ouvrages. L'église de l'Annonciation du *Guastato*, monument insigne de l'opulence et de la piété de la famille Lomellini, n'offre rien de plus admirable que les peintures dont ces deux artistes ont décoré presqu'en entier ses trois nefs. Des connaisseurs vulgaires, trompés par la ressemblance du style, les ont crues l'ouvrage d'un seul maître; mais un œil exercé y reconnaît celles de Jean Baptiste à une certaine délicatesse de goût qui règne dans ses teintes et dans son clair-obscur, et au grandiose de son dessin. L'autre, Bernard Strozzi, grand coloriste, fut plus connu sous le nom du *Capucin Génois*, comme étant de cet ordre; il fut aussi appelé le *Prêtre Génois*, parcequ'il était déjà prêtre quand il sortit du cloître. Il est regardé comme celui qui eut le plus de vivacité dans son école; il eut peu d'émules pour la force et le moelleux du coloris, et pour la vigueur des teintes, ou plutôt il fut sans exemple dans son genre de peinture. Il n'y a pas beaucoup de correction ni de goût dans son dessin: on reconnaît cependant en lui un bon naturaliste. Ses têtes d'homme se font remarquer par leur force et leur énergie, et celles de ses Saints par leur air de dévotion; mais il n'a pas le même mérite dans ses images de femmes et de jeunes gens. Ce n'est qu'à Gênes qu'on peut juger du talent de cet artiste dans la peinture à fresque, dont il a exécuté de grands ouvrages dans plusieurs maisons patriciennes: son grand paradis dans l'église de S.t Dominique est un des mieux imaginés. Dans le nombre de ses élèves on a distingué Jean André des Ferrari, Jean Bernard Carbone, Clément Bocciardo, dit Clémentone, et les Cassana. Nous devons faire encore mention d'un autre habile artiste ligurien, nommé André Ansaldo,

Les Carloni.

Bernard Strozzi et son école.

Jean André Ansaldo.

qui n'eut guères d'autre maître que lui-même, n'ayant pu apprendre beaucoup sous Horace Cambiaso en fait de peinture. C'est le seul de l'école qui dispute à Jules Benso la palme de la perspective. Son dessin est vigoureux; il donne aux lieux et aux personnes un charme plein de gaieté, et répand sur tous ses ouvrages une douce harmonie. En général sa manière tient de celle de l'école vénitienne, et du style du Véronèse. On compte entr'autres parmi ses écoliers Horace des Ferrari, qui l'imita de très-près, et Joachim Assereto.

Peinture inférieure.

On a également distingué, savoir; parmi les peintres de portraits, Lucien Borzone, avec Jean Baptiste et Charles ses deux fils; parmi les paysagistes Sinibaldo Scorza et le Sordo *da Sestri*, et parmi les peintres d'animaux Jean Benoit Castiglione, François son fils, et Salvatore frère de Benoit, qui souvent approchent de lui. Antoine Marie Vassallo s'est fait estimer dans le paysage et dans la peinture des fleurs, des fruits et des animaux.

IV. époque. Les styles nationaux sont remplacés par ceux des écoles de Rome et de Naples. Gaulli et son école.

Privée, après l'an 1657, de ses meilleurs artistes, dont quelques-uns même avaient donné dans le maniérisme, l'école génoise tomba dans une telle dégradation, que plusieurs jeunes gens allèrent étudier la peinture ailleurs, et particulièrement à Rome. De ce nombre fut Jean Baptiste Gaulli, qui prit dans l'étude des classiques une manière grande, vigoureuse, pleine de feu, et en même tems fort gaie dans son ensemble. Il donna à son pays deux élèves, qui furent Jean Marie *della Pieve*, dit le *Molinaretto*, et Jean Henri Vaymer. Pierre de Cortone forma également de bons artistes, et entre autres, François Bruno et François Rosa. Mais la plupart des Génois qui allèrent étudier à Rome, cherchèrent à imiter la manière de Maratta. Jean Etienne Robato, l'un d'eux, fit dans son pays quelques ouvrages qui l'honorent. Les plus renommés d'entre les autres furent André Carlone, Paul Jérôme Piola et Dominique Parodi, qui étaient les fils de trois professeurs célèbres. Quoique moins fini que son père et moins heureux que lui en composition, le premier ne laisse pas d'avoir une touche franche, décidée et expressive dans le goût de l'école vénitienne: le second est un des peintres les plus diligens et les plus instruits de cette école, et le troisième, moins égal à lui-même que ne le fut Piola, est néanmoins plus estimé comme ayant un génie plus vaste, des connaissances plus étendues, une imitation plus ouverte du grec, et une souplesse de pinceau propre à tous les styles. Ange Rossi, peintre, fut le plus renommé de ses élèves.

Ecoliers de Berettini et de Maratta.

Autres styles.

L'abbé Grégoire, fils de Laurent Ferrari, a un style qui tient beaucoup de celui de l'école romaine: imitateur du Corrège, comme l'était son père, mais plus correct que lui dans le dessin, il eut une manière de peindre des plus élégantes. Un autre peintre d'une touche non moins délicate que Ferrari, et, comme lui, imitateur du Corrège, fut Barthelemi Guidobono, ou le prêtre de Savone. Nous ferons aussi une mention particulière de Jean Baptiste Draghi, de Joseph Palmieri, de Pierre Paul Raggi, de Pierre Laurent Spoleti, de Jacques Boni et de Sébastien Galeotti. Depuis la moitié du siècle jusqu'à nos jours, on ne trouve point d'artistes à pouvoir citer avec honneur.

On a distingué dans la perspective et dans les fresques Jean Baptiste Revello et François Costa, et dans le paysage Charles Antoine Tavella, dit le Solfarolo, Alexandre et Etienne Magnasco, et Augustin Ratti. L'académie *Ligurienne* récemment fondée à Gênes pour l'étude de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, offre aujourd'hui dans cette ville plus de moyens de succès à ceux qui cultivent l'un ou l'autre de ces arts.

Peinture en Piémont et dans les pays adjacens.

Commencemens de l'art jusqu'au XIV. siècle.

A ne considérer que l'ancien Piémont, la Savoie et autres pays voisins, outre le peu de monumens historiques qu'on a des artistes qui s'y sont vus, on ne trouve pas qu'il y ait lieu à en parler d'une manière bien favorable; mais il n'en est pas de même, à beaucoup près, de la famille souveraine, qui a toujours montré beaucoup de zèle pour les arts, et a même appelé à sa cour des peintres étrangers. Amédée IV y en fit venir un, nommé Georges de Florence, qui, en 1314, travaillait à Chamberi et à Pignerolles; en 1343, un autre artiste nommé Jean, fit des ouvrages de peinture à S.t François de Chiari dans le goût de l'école florentine; vers l'an 1414, Grégoire Bono, vénitien, fut invité par Amédée VIII à venir à Chamberi; et, dans le même siècle, deux peintres nommés l'un Raimoind, napolitain, et un certain Martin Simazoto, laissèrent des essais de leur talent en Piémont. Mais aucune contrée de cet état n'offre à cette époque des notions plus intéressantes que le Monferrat. Barnabé de Modène vint à Albe dès le XIV.e siècle, et fut sans contredit un des premiers à faire honneur à l'art dans cette partie de l'Italie. Mais un artiste qui s'y distingua encore davan-

Barnabé de Modène.

Macrin d'Albe.

tage, et même à Turin, ce fut Macrin d'Albe, dont le vrai nom était Jean Jacques Fava, peintre habile, d'un style vrai dans ses physionomies, étudié et fini dans toutes les parties de l'art, et dont le coloris et la manière d'ombrer annoncent assez de talent. Il a beaucoup de ressemblance pour le goût avec Bramantino et les Milanais de la même époque. Cet artiste a été considéré, non seulement à Asti et à Albe, où l'on a plusieurs tableaux de lui, mais encore à Turin où il a laissé plusieurs autres peintures. On trouve cité vers la moitié du XVI.e siècle Antoine Parentani, Valentin Lomellino et autres. Alexandre Ardente, Georges Soleri et Agosto Decio firent le portrait de Charles Emmanuel duc de Savoie : les deux premiers étaient aussi peintres de la cour, et outre leur habileté dans l'art de faire les portraits, ils avaient encore beaucoup de talent pour la composition. Soleri était gendre de Bernard Lanini. On a de lui dans l'église des Dominicains de Casal un tableau, où il s'est approché plus que dans aucun autre de ses ouvrages de la manière de Raphael par la pureté du dessin, par la beauté et la grâce des visages, et par l'étude de l'expression. Il eut un fils nommé Raphael Ange, qui ne fut qu'un peintre médiocre. Jacob Rosignoli imita parfaitement Perino *del Vaga* dans les grotesques. On ne peut pas mettre au rang des peintres vulgaires Isidore Caracca, Scipion Crispi et César Arbasia.

Alexandre Ardente, Georges Soleri etc.

Peintres du Monferrat, Moncalvo.

Le Monferrat a produit des peintres d'un mérite distingué. Tel est Moncalvo, ainsi appelé du nom de ce pays, à cause du long séjour qu'il y avait fait, mais qui était né à Montabone, et dont le vrai nom était Guillaume Caccia. Il a travaillé dans plusieurs églises de Milan et de Pavie, et l'on entend souvent prononcer son nom à Novare, à Verceil, à Casal, à Alexandrie et surtout dans le Monferrat, où il a laissé des ouvrages très-estimés. Quelques-uns l'ont pris pour un élève de l'école des Carraches, mais son style paraît appartenir à quelqu'école plus ancienne: on y trouve un goût qui tient de celui de Raphael, d'André *del Sarto* et du Parmigianino, grands artistes du beau idéal; et, à en juger par ses Madones qui se voient dans plusieurs galeries, on le croirait quelquefois sorti de l'école de l'un ou de l'autre de ces grands maîtres; mais malgré la grâce et le moelleux de son coloris, on le trouve différent du leur; ses plis annoncent même de la langueur à la manière des Bolognais qui ont précédé les Carraches, et particulièrement de Sabbatini. Ce peintre a fait beaucoup d'ouvrages, dans lesquels il s'est fait aider

Sacchi. par des élèves, même peu habiles. Sacchi, qui avait été son compagnon à Moncalvo, eut plus d'énergie et de talent que lui dans le pinceau. Il eut pour élève Caccia, et pour aides dans ses ouvrages ses deux filles nommées Françoise et Ursule, qui apprirent de leur père à peindre l'extérieur des corps, mais sans leur donner de l'âme. Nous *Nicolas Musso.* citerons enfin Nicolas Musso, artiste dont s'honore Casal-Monferrat où il vécut, et où il a laissé des peintures d'un style original. Il tient de celui du Caravaggio, mais son clair-obscur est plus délicat et plus ouvert; son expression et ses formes sont pleines de goût, et c'est un des bons artistes Italiens peu connus même en Italie.

II. époque. Peintres du XVII. siècle. Dans les commencemens du XVIIe siècle, il y avait à Turin, à la gloire du souverain et pour l'instruction de la jeunesse, une riche collection de peintures et de dessins, dont la garde était confiée à un peintre de la cour. Dès l'an 1617, Bernard Orlando était peintre à celle du duc, et ce titre fut conféré à plusieurs autres vers le même tems, c'est-à-dire lorsqu'on dut employer à l'embellissement du palais de Turin et du château de Rivoli les pinceaux de plusieurs artistes, dont les noms sont peu connus dans l'histoire de la peinture. On a vu de nos jours se distinguer en Piémont Jean *Jean Antoine Mulinari.* Antoine Mulinari ou Mollineri, né à Savigliano, et que la ressemblance de son style avec celui des Carraches avait fait surnommer le Carraccino. C'est un peintre d'un style correct et énergique, et qui, s'il manque de noblesse, a de la vivacité et de la variété dans les têtes d'homme: car, pour les figures de femme, il n'a pas beau- *Bruni, Vermiglio etc.* coup de grâce. Jules Bruni, piémontais, a laissé à Gênes des peintures, sinon d'un grand fini, du moins d'un bon dessin, d'un heureux ensemble et d'une bonne composition. Jules Vermiglio, né à Turin, a fait plusieurs ouvrages de peinture à Novare, à Alexandrie, à Mantoue et à Milan, où peut-être est son chef-d'œuvre, qui est son Daniel dans la fosse aux lions: tableau des plus précieux qui aient été exécutés dans cette ville depuis Gaudenzio, et qui se fait remarquer par la correction du style, par la beauté des formes, par une expression très-étudiée et par des teintes chaudes, bien variées et très-brillantes. A en juger par plusieurs têtes qu'il a imitées, on croirait qu'il a étudié les ouvrages des Carraches, et que ceux du Guido ne lui étaient pas inconnus, mais il semble avoir pris des leçons de quelque Flammand pour le coloris. C'est le meilleur peintre à l'huile qu'ait eu l'ancien état du Piémont, et un des artistes italiens les plus habiles de son tems. Nous citerons

aussi comme peintres de mérite Juvenal Boetto et Jean Moneri, qui eut une manière riche, expressive et d'un grand relief. Jusqu'à l'an 1652 Turin n'eut point d'académie de beaux arts: les professeurs commencèrent la même année à former une société qui prit le nom de S.t Luc, et qui, peu d'années après, fut convertie en une académie. La cour continuait néanmoins à tenir à son service des peintres étrangers, qui fesaient l'ornement de cette société, et qu'elle employa vers le même tems à divers embellissemens qui furent faits au palais et à la Vénerie. Après Baldassar Mathieu d'Anvers on trouve cités comme peintres de la cour, un Jean Miel, un Banier, et le fameux Daniel Saiter de Vienne, qui ne le cède point à Miel pour l'élégance et la grâce, mais qui lui est supérieur pour la force et le charme du coloris. Un autre étranger qui figura à cette époque ce fut Charles Dauphin, gentil-homme français, et professeur de beaucoup de mérite. Casella, Recchi et Peruggini contribuèrent à orner de tableaux plusieurs églises de Turin. Les peintres nationaux de quelque renom n'étaient pas alors en grand nombre, et les plus marquans sont Barthelemi Caravoglia, qui suivit de loin les traces du Guerchin, et Sébastien Taricco, qui montra du goût dans les têtes et mit assez de beauté dans le reste, mais dans lequel on ne trouve pas ce soin et ces finesses de l'art qui distinguent les peintres classiques.

Fondation de l'Académie.

Daniel Saiter etc.

Après Saiter, qui vit les premières années du XVIII.e siècle, la cour eut pour peintre un nommé Agnelli, romain, dont le style était un composé de ceux de Cortona et de Maratta. Il eut pour successeur Claude Beaumont, né à Turin, lequel s'exerça long-tems à Rome à copier des ouvrages de Raphael, des Carraches et de Guido, et qui, de retour à Turin, s'y fit connaître pour un artiste de beaucoup de talent dans le genre d'imitation qu'il s'était proposé. Pour pouvoir le bien juger, il faut voir ce qu'il fit dans son meilleur tems. La cour sembla vouloir aiguillonner son talent, en le mettant en concurrence avec d'habiles artistes, que le Roi Charles avait appelés de l'étranger pour décorer particulièrement son palais, ses maisons de plaisance et quelques églises de fondation royale, dans le nombre desquelles se distingue éminemment celle de Sopperga où sont les tombeaux de la famille royale. Les artistes avec lesquels Beaumont se trouva employé furent Sébastien Ricci, Giacquinto, Guidoboni, De-Mura, Galeotti, et Jean Baptiste Vanloo, fameux élève de Luti. Vanloo se surpassa lui-même

III époque. Ecole de Beaumont et renouvellement de l'Academie.

Jean Baptiste Vanloo.

dans les ouvrages qu'il fit à Turin, dans les fresques dont il décora les maisons de plaisance de la cour, et dans plusieurs tableaux d'église, et il eut pour élève et pour aide son frère Charles, qui travailla encore plus que lui. Beaumont a laissé un nom justement révéré à Turin pour avoir monté, à l'instar des grandes académies, celle de cette ville. Son organisation s'améliora tellement de son tems, c'est-à-dire en 1736, que, quoiqu'elle ne comprît point dans son origine tout les arts du dessin, on n'en fit pas moins dater de cette époque le titre d'académie royale qui lui fut donné. La ville de Turin vit alors fleurir dans son sein, non seulement plusieurs peintres de mérite, mais encore des statuaires, des graveurs et des ouvriers en plastique et en tapisserie, tous formés par Beaumont, et la nation entière fut redevable à ce nouvel établissement d'un accroissement de lumières, qui n'avait point de terme de comparaison dans les tems précédens. Tout en suivant son style, ses écoliers ne l'ont pas tous imité de la même manière. Victor Blanseri a été regardé comme le plus habile, et il a même, selon nous, surpassé son maître dans la distribution des clairs et dans l'intelligence des ombres. Joseph Molinari lui fut supérieur pour la correction du dessin, mais inférieur dans l'invention ainsi que dans l'emploi et dans l'harmonie des couleurs. On cite aussi avec distinction Tesio, Jean Charles Aliberti d'Asti, et François Antoine Cuniberti de Savigliano.

Ecole de Beaumont.

Peinture inférieure.

Bambochades.

Dominique Olivieri de Turin s'exerça avec honneur dans un autre genre de peinture. Ses petits tableaux représentant des caricatures très-animées, dans le genre de Laer et autres bons artistes flamands, sont répandus dans les galeries du Piémont. Graneri adopta son style, qu'il imita parfaitement. Meyer de Prague excella dans les petits tableaux de style flamand, et fut en outre bon peintre de portraits. Paul Foco, piémontais, se distingua dans les paysages et autres petits tableaux de chambre traités à la manière vénitienne. Anne Metrana et Marc Antoine Riverditi se firent renommer pour les portraits. L'architecture fut cultivée avec honneur par Michela, par Dellamano de Modène et par Jean Baptiste Crosato vénitien, qui a bien mérité de l'art de la peinture en Piémont, pour avoir été le maître de Bernard Galliari, fameux peintre de perspective, surtout pour les décorations théatrales, et qui s'est fait renommer à Milan et ailleurs. C'est à cet habile artiste que la jeunesse est redevable du goût qu'elle a acquis dans

Paysagistes.

Peintres de portraits.

Architecture.


110
5
6
1
7
2
4
3
1
8
D.K. Benatti f.

l'art qu'il a professé. Les règlemens donnés à l'académie de Turin en 1778, et publiés la même année, rendent hommage en même tems au goût et à la munificence du Roi Victor Amédée III.

CONCLUSION.

En représentant, comme nous l'avons fait dans nos planches, quelques-uns des ouvrages des fondateurs des principales écoles de peinture en Italie, dans la seule vue de donner à nos lecteurs quelqu'idée du dessin, de la composition et de l'expression de leurs auteurs, nous nous sommes abstenus de colorier ces planches, dans la persuasion où nous étions de ne pouvoir offrir ici qu'une imitation très-imparfaite de leur manière de peindre. Et comment en effet rendre les affections de l'âme avec l'expression, la délicatesse et le moelleux que leur prête l'admirable pinceau de Raphael? Comment peindre les effets des corps avec ce charme et ce brillant de coloris qui n'appartient qu'au Corrège? Comment exprimer ces nuances insensibles de lumière, qui en varient si prodigieusement l'aspect? Comment imiter ce mélange de couleurs particulier au Giorgione, et ce ton de coloris qui distingue le Titien? Ne pouvant donc atteindre ce genre de perfection par la méthode que nous avons employée jusqu'à présent pour colorier nos planches, méthode dont nous ne pourrions même nous départir pour mille raisons, nous nous sommes bornés à représenter, le mieux que nous l'avons pu, quelques-unes des peintures de ces grands artistes, moins pour en reproduire les beautés que pour en conserver le souvenir. C'est pourquoi nous n'avons donné, pour ainsi dire, qu'un seul essai des progrès qu'a faits la peinture sous le rapport de l'expression depuis le XII.e jusqu'au XVI.e siècle, et une simple esquisse de certains ouvrages de peintres antérieurs et postérieurs à Raphael, ou ses contemporains, et de quelques compositions des quatre grands maîtres, qui ont le plus contribué à la restauration de l'art.

Expression vive et profonde.

Au genre d'expression vie et profonde appartiennent les peintures rapportées à la planche 110, et qui sont, savoir; n.° 1, la Vierge qui tombe évanouie entre les bras des saintes femmes: groupe pris d'une fresque du XII. au XIII.e siècle dans l'église de S.t Etienne à Bologne; n.° 2, Tête d'un Ange prise d'une Crucifixion peinte à fresque dans l'église de S.t François à Assise par Giunta de Pise dans le XIII.e siècle; n.° 3, Tête de la Vierge pleurant sur le corps

du Christ, prise d'une Descente de Croix peinte à fresque dans le XIII.e siècle par Cimabue dans la même église de S.t François; n.o 4, Tête d'expression prise d'une peinture à fresque représentant un miracle de S.t François, exécutée dans le XIV.e siècle par Giotto dans la même église; n.os 5 et 6, la Vierge qui tombe en défaillance dans les bras des saintes femmes: groupe qui fait partie d'une Crucifixion peinte à fresque dans le XV.e siècle par Masaccio dans l'église de S.t Clément à Rome; n.os 7 et 8, le même sujet traité d'une manière bien supérieure par Raphael: composition pleine de grâce et de noblesse, gravée d'après un dessin original de ce grand maître, et qui fait partie de la belle collection de dessins que possède M.r d'Agincourt. Dans le genre d'expression douce et tranquille, nous avons représenté à la planche 111; n.o 1, le messager d'Holopherne, qui invite Judith à le suivre dans la tente de son général: groupe peint en miniature dans la fameuse bible manuscritte du IX.e siècle, qui se conservait dans l'église de S.t Paul à Rome hors des murs; n.o 2, S.te Cécile qui apparaît en songe au Pape Pascal I.er: figures qui font partie d'une peinture à fresque du IX.e ou X.e siècle, qu'on voit dans l'église de cette Sainte à Rome; n.o 3, la Vierge qui présente l'enfant Jésus au grand prêtre Siméon: groupe pris d'une peinture à la détrempe du XIII.e siècle dans le *Museum Christianum* du Vatican. On voit à la planche 112; n.o 1, deux moines qui écoutent, et qui sont pris d'une peinture à fresque du XIV.e siècle, où Giotto a représenté S.t François prêchant à ses disciples, et qui se voit dans l'église de S.t François à Assise; n.o 2, S.t Pierre et S.t Paul, qui se défendent des imputations qui leur sont faites: groupe qui fait partie d'une peinture à fresque exécutée dans le XV.e siècle par Masaccio dans la chapelle des Brancacci de l'église du *Carmine* à Florence, laquelle a pour sujet la condannation de ces deux apôtres par l'empereur Néron; n.o 3, Psiché qui cherche à tromper ses sœurs en leur fesant le récit des outrages qu'elle dit avoir reçus de l'Amour: sujet qui fait partie de la continuation de cette fable, traitée au dessin par Raphael.

Expression douce et tranquille.

Ouvrages des maîtres antérieurs et postérieurs à Raphael, ou ses contemporains. XV. et XVI. siècles.

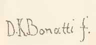
Nous avons rassemblé dans trois planches quelques ouvrages de divers peintres antérieurs et postérieurs à Raphael, ou qui ont été ses contemporains. Le n.o 1 de la planche 113 représente la Purification de la Vierge, beau tableau du F. Barthèlemi de S.t Marc, qui se trouve maintenant dans la tribune de la galerie de Florence;



1



2





3


1.


2.


3

DKB nutti



1



2.



1



2

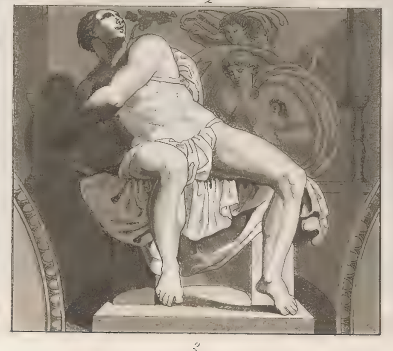
Bramati e Raineri fece.



1



2

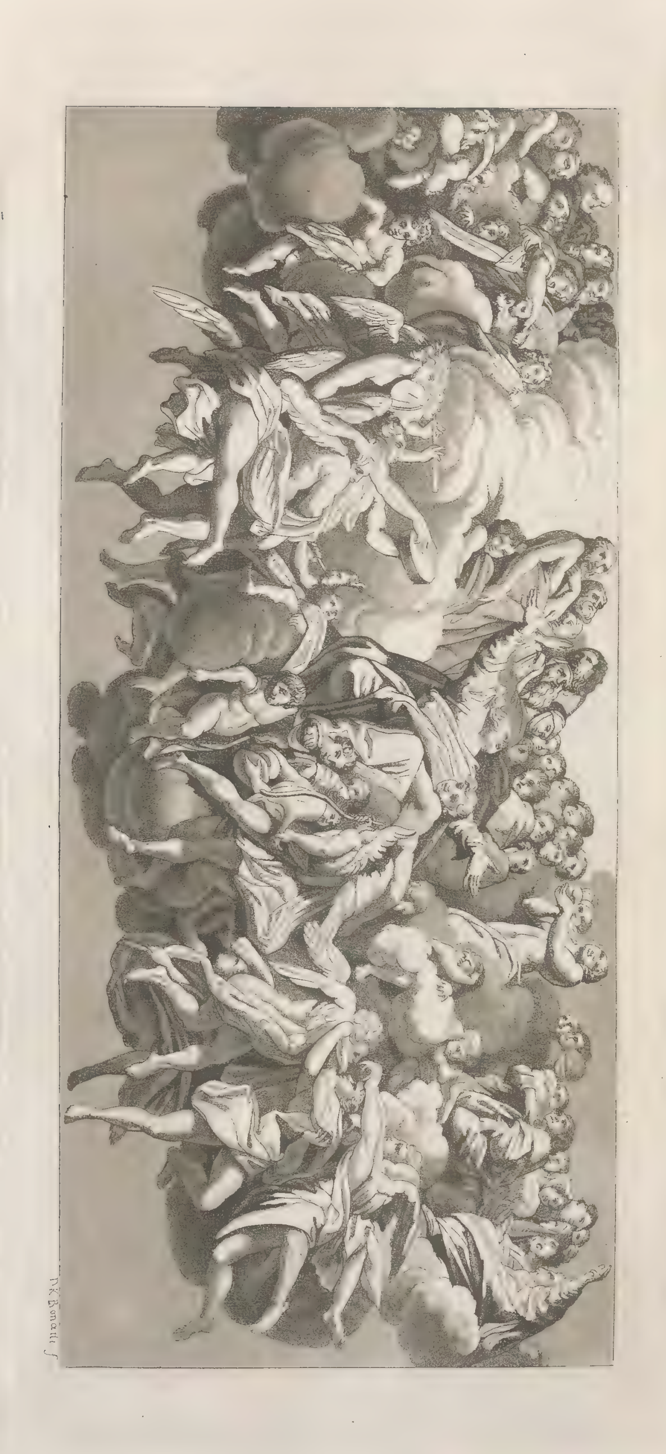


2



3

Bramati e Raineri inc.

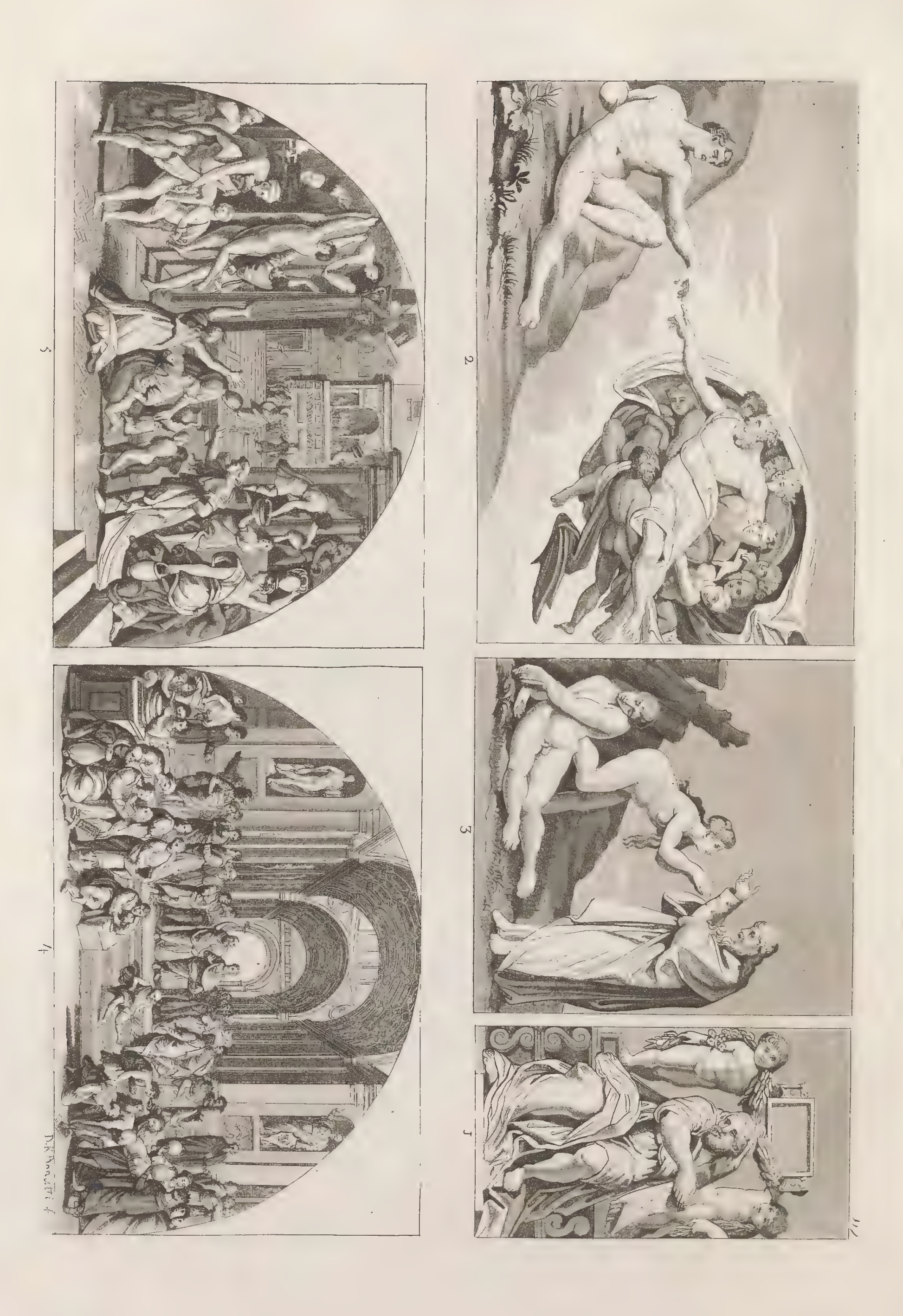




Raffaello Sanzio inv. e dip. *G. Pedraglio dis. ed inc.*







le n.° 2 de la même planche est un Christ mort entre les bras de la Vierge accompagnée de S.t Jean, des apôtres S.t Pierre et S.t Paul et de S.te Catherine : tableau d'André *del Sarto* qui existe dans la même tribune. La planche 114 comprend; sous le n.° 1, la Réconciliation de M. Lépide et de Fulvius Flaccus, censeurs romains : peinture à fresque faite par Dominique Beccafumi dans la salle du Consistoire de Sienne; et sous le n.° 2, la Vierge, S.t Joseph et S.t Léonard : tableau de Jean Antoine Razzi, dit le Sodoma, qui se voit dans la chapelle du palais public de Sienne. On trouve enfin à la planche 115, sous le n.° 1, Amour et Psiché : composition de Jules Romain, prise d'une estampe de Georges Mantovano; sous le n.° 2, une Sibylle peinte à fresque par Michel-Ange à la voûte de la chapelle Sixtine du Vatican, où ce grand maître a en outre représenté le prophète Jonas; et sous le n.° 3, S.t Paul aveugle guéri par les Disciples, peinture à fresque de Georges Vasari dans l'église de S.t Pierre *in Montorio* à Rome.

Compositions des quatre grands maîtres, qui ont le plus contribué à la renaissance de la peinture.

Nous avons également réuni dans quatre planches quelques compositions des quatre grands maîtres, qui ont le plus contribué à la renaissance de la peinture, savoir; à la planche 116, l'Assomption de la Vierge : principal groupe des fameuses fresques exécutées par le Corrège à la coupole de la cathédrale de Parme ; à la planche 117, la Transfiguration du Christ sur le Thabor : tableau à l'huile par Raphael, qui se trouvait autrefois dans l'église de S.t Pierre *in Montorio*, et se voit maintenant dans les salles du Vatican; et à la planche 118, le martyre de S.t Pierre martyr, religieux dominicain : tableau à l'huile par le Titien, qui existait dans l'église de S.t Jean et S.t Paul à Venise. La planche 119 présente; sous le n.° 1, le Prophète Isaïe : figure peinte à fresque par Raphael dans l'église de S.t Augustin à Rome, et qui fait époque dans l'histoire de ce grand maître, parce qu'elle est regardée comme le premier essai de la grande manière qu'il adopta, après avoir vu les belles peintures de Michel-Ange à la voûte de la chapelle Sixtine dans le Vatican ; et sous les n.os 2 et 3, la Création de l'homme et de la femme exécutée à fresque par ce dernier au même endroit. Enfin, pour donner quelqu'essai des compositions historiques de Raphael, nous avons tracé sous les n.os 4 et 5 de petites esquisses de l'Ecole d'Athènes, et de l'incendie de Borgo, éteint par les prières du Pape Léon IV, qui sont les deux plus beaux ouvrages de peinture, dont le pinceau de Raphael ait décoré les salles du Vatican.

ETAT DE LA POÉSIE EN ITALIE,

DEPUIS LA PAIX DE CONSTANCE JUSQU'A NOS JOURS.

Poésie en Italie dans les XIII. et XIV. siècles.

Nous avons parlé ailleurs de l'origine de la poésie provençale et de celle de la poèsie italienne (1), et il est inutile de rechercher ici l'époque précise à laquelle les Italiens ont commencé à prendre du goût pour la première et à la cultiver. Ce qu'il y a de certain, c'est que dans le XIII.e siècle, les poètes provençaux furent en grande faveur à la cour des princes d'Est, où ils furent peut-être accueillis principalement pour leurs saillies aimables et pour leurs bouffonneries, qui leur firent donner le nom de *Giullari*; et ils trouvèrent également protection auprès des marquis de Monferrat, des seigneurs de *Camino* et de *Carretto*, des comtes de Savoie et autres princes d'Italie. Ce fut alors que nacquit parmi les Italiens le desir de les imiter: plusieurs se mirent en effet à versifier en langue provençale, et, dans ce nombre, se distingua comme poète dans cette langue Sordello de Mantoue, de la famille des Visconti, originaire de Goito, en même tems brave guerrier, et cité avec honneur par le Dante dans son Purgatoire. On a raconté de lui plusieurs fables; mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'outre son ouvrage intitulé le *Trésor des Trésors*, il a fait encore beaucoup de chansons, où l'on voit qu'il avait cultivé avec succés la poésie provençale, et même l'italienne. Plusieurs autres poètes, italiens d'origine, se firent renommer dans la première, et peut-être est-ce à eux que la poésie italienne est redevable de ses commencemens et des progrès qu'elle fit dans la suite: car l'existence de Luce Drusi, poète du XII.e siècle, est encore douteuse. Ciullo d'Alcamo fit des vers d'un mètre peut-être plus Sicilien qu'Italien; et la poésie italienne, quoiqu'encouragée et même cultivée, dit-on, par Fréderic II et autres, n'en acquit pas pour cela beaucoup plus de célébrité. Le Dante, qui a daigné à peine faire mention de ce Ciullo d'Alcamo, a néanmoins célébré Guido Guinicelli, comme un poète supérieur; il a également parlé avec éloge de Guido Ghislieri, de Fabrice,

(1) V. plus haut pag 271.

d'*Onesto* et autres poètes Bolognais, de Buonagiunta de Lucques, de Gallo de Pise, qui est peut-être le même que Galletto de la même ville, de Mino Mocato, de Barthèlemi Maconi, dont on conserve encore une chanson, de Guido Lupo, de Cino de Pistoie, de Guittone d'Arezzo, de Guido Cavalcanti et autres; et l'on en trouve en outre beaucoup d'autres, dont il n'a rien dit. Du tems de Guittone d'Arezzo vivaient aussi Ubertino, juge de la même ville, Forese Donati, et peut-être Farinata même des Uberti, ainsi qu'Octavien des Ubaldini, Dante de *Majano*, contemporain du fameux Dante, et autres. Il ne manquait pas non plus de poètes dans les autres parties de l'Italie: car, parmi les Bolognais on cite particulièrement Raineri des *Samaritani*; parmi les Faentins Ugolino Ubaldini, et parmi les Milanais Pierre Bescapé, qui écrivit en vers grossiers l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, et Buonvicino de Riva, de l'ordre des Humiliés, dont il existe à la bibliothèque ambroisienne de cette ville des poésies italiennes, écrites vers l'an 1290 dans le bourg de Legnano.

Poésie dramatique.

Mais, une question plus importante pour nous est celle du renouvellement de la poésie dramatique en Italie: car, l'emploi que fesaient les princes italiens d'histrions et de mimes dans les fêtes qu'ils donnaient, et les compositions fabuleuses qui se chantaient sur la scène, ne prouvent pas suffisamment que ce genre de poésie se fût relevé. Parmi les productions de cette espèce, Tiraboschi semble assigner l'antériorité à une représentation monstrueuse de *l'arrivée et de la mort de l'Antéchrist*, dont le drame fut écrit en Allemagne au XII.e siècle, et publié par Pez. On raconte aussi d'un poète provençal nommé Anselme Faidit, qu'il vendait fort cher ses comédies et ses tragédies, et qu'il en fit une, qui avait pour titre l'*Hérésie des prêtres*, pour Boniface marquis de Monferrat; mais outre que les relations de Nostradamus sur les poètes provençaux sont très-équivoques, leurs productions ne pourraient jamais être considérées comme des monumens de la poésie dramatique italienne. Apostolo Zeno a beaucoup appuyé sur la représentation de la *Passion et de la Résurrection du Christ*, qui fut faite en 1243 dans le *Prà della Valle* à Padoue, et répétée vers la même époque en Frioul, et ailleurs; mais nous ne pourrions pas encore regarder ces farces religieuses comme de véritables actions dramatiques: nous dirons plutôt, à la gloire de l'Italie, que, dans le XIII.e siècle, Albertino Mussato avait déjà écrit en latin des tragédies complètes, à l'imitation de celles

de Sénèque. Il est donc certain, malgré l'opinion contraire de Tiraboschi, que l'action dramatique était connue dès cette époque en Italie : les sujets, quoiqu'écrits en latin, en étaient représentés sur la scène, quelquefois accompagnés de chant, et ils n'étaient pas seulement destinés, comme l'ont pensé quelques-uns, à amuser la curiosité des spectateurs.

Grand nombre de Poètes italiens dans le XIV.e siècle.

Le nombre des poètes italiens s'accrut considérablement dans le XIV.e siècle : ce qui était une conséquence due en grande partie aux progrès qu'avait faits la langue. Jacopone de Todi doit plutôt être rapporté au siècle précédent, dont il n'accrut la gloire que par la liberté avec laquelle il censura les désordres de Boniface VIII. Le Dante ne fut honoré d'une manière digne de son mérite qu'après sa mort, et surtout lorsque sa *Divine Comédie* eut suscité des interprètes et des commentateurs, dans le nombre desquels on compte des Milanais, qui furent nommés en cette qualité par Jean Visconti archevêque de Milan : il y eut également des chaires d'établies à Florence, à Bologne, à Pise et dans d'autres villes de l'Italie pour l'explication de ses vers. Nous ne nous arrêterons point à des recherches sur sa vie et sur sa famille, d'après les notions qu'en ont données Tiraboschi dans son *Histoire de la Littérature Italienne*, et plusieurs autres écrivains qui l'ont précédé et suivi.

Le Dante.

Cet âge eut encore d'autres poètes, qui furent, Can Grande *della Scala*, Guido Novello de Polenta, Boson des Raffaelli de Gubbio et peut-être d'autres princes italiens ; et tels furent aussi François des Barberini, Grégoire de Rimini, Guillaume Amidano, Benuccio Salimbeni et Bindo Bunichi, Siennois, et Fazio des Uberti, auteur du *Dittamondo*, dont l'époque est incertaine, mais qu'on peut néanmoins déterminer d'après la citation qui y est faite d'Othon Visconti comme vivant alors, et qui mourut en 1354. Mais, à l'exception du Dante, tous ces poètes furent éclipsés par Pétrarque, qui a bien mérité, et plus qu'aucun autre sans doute, de la littérature italienne. Nous ne parlerons point ici de sa naissance arrivée en 1304, non plus que de sa famille dite des Petracchi ou des Petraccoli, de ses études, de son genre de vie, de ses voyages et des circonstances de sa vie politique ; et nous nous dispenserons également d'entrer dans les recherches faites par d'autres sur la condition de Laure, sur le caractère et sur la véhémence de l'amour de Pétrarque pour cette femme célèbre, et sur les enfans naturels du premier. Nous dirons seulement en passant, qu'il séjourna quelque

Pétrarque.

tems à Milan chez les Visconti (1), qu'il demeura aux environs de la Basilique de S.t Ambroise, puis dans le monastère de S.t Simplicien, et qu'il allait souvent passer quelque tems dans une petite maison de campagne solitaire à peu de distance de la ville, et qu'il appelait *Linternum*, du nom de celle de Scipion l'Africain. Il a paru dernièrement une description de cette retraite, faite par M.r Marsand, qui a la gloire d'avoir donné à l'Italie une édition des œuvres de ce poète célèbre, la plus correcte et la plus belle qui existe. On n'est pas peu surpris de lire que Pétrarque fut redevable alors de sa plus grande renommée à son poème de l'*Afrique*, par la seule raison que, depuis long-tems, on n'avait plus l'idée d'un semblable ouvrage. Néanmoins, la beauté de ses poésies italiennes, et les applaudissemens qui leur furent donnés, surtout après sa mort, augmentèrent considérablement le nombre des poètes; et si ce grand modèle ne fit point d'heureux imitateurs, il inspira au moins le goût de la poèsie vulgaire: la langue fut mieux étudiée, et le style se perfectionna: ce qui finit par opérer une réforme complète dans la littérature italienne.

Jean Boccaccio (Bocace) vivait dans le même tems; et quoique destiné aussi à l'étude des lettres, il voulut embrasser tous les genres d'instruction. Il fut nommé à plusieurs ambassades, et entretint de longues et fortes passions amoureuses: de tous les ouvrages qu'il a faits, son *Décaméron* est le seul qui lui assure des droits au souvenir de la postérité. Nous ne dirons rien de Sennuccio *del Bene*, de François des Albizi, de Franco Sacchetti et autres qui sont redevables de leur réputation, moins à leurs poésies qu'aux relations d'amitié qu'ils ont eues avec Pétrarque. Si le Bocace se distingua à cette époque par ses nouvelles, il n'est pas le seul qui cultiva alors ce genre d'écrits: car on trouve beaucoup d'autres nouvelles, peut-être plus anciennes que le *Décaméron*, parmi les *cent* qu'on dit *anciennes*, et dont on prétend que quelques-unes ont été écrites peu de tems après la mort d'Eccelino *da* Romano: un autre nouvelliste de ce siècle fut Jean, florentin, auteur du *Pecorone*. Il y en eut d'autres aussi qui traitèrent en vers des sujets historiques, où

(1) Plutarque dit dans ses *Lettres*, qu'il aimait dans Milan les habitans, les maisons, l'air, les pierres, de même que ses connaissances et ses amis. Il maria sa fille unique à François Borsano de cette ville; et la tendresse qu'il avait pour cette fille et pour son fils adoptif Borsano, qu'il institua ensuite son héritier, lui fesait chérir ce pays comme le sien propre.

d'agriculture, comme fit Paganino Buonafede de Bologne dans un ouvrage intitulé *Trésor des Paysans*. On vit même s'appliquer à la poésie des femmes illustres, telles que Justine Levi Perotti qui fit des sonnets en l'honneur de Pétrarque, et la Selvaggia, peut-être Ricciarda des Selvaggi, à laquelle on trouve adressées les poésies amoureuses de Cino de Pistoie, ainsi que beaucoup d'autres. Si la poésie fut cultivée par quelques princes dans le siècle précédent, la même faveur continua à lui être accordée dans le XIV.e siècle par quelques-uns des descendans de ces mêmes familles, et par d'autres illustres personnages, au nombre desquels se trouve Buonaccorsi de Montemagno, gonfalonier de Pistoie, qui, après Pétrarque, fut un des poètes les plus distingués de ce tems.

Poètes latins dans les XIII. et XIV. siècles.

Il n'y eut guères d'autres poètes latins dans le XIII.e siècle, qu'Henri de Settimello, plus connu peut-être par ses aventures que par son poème de la *Varia fortuna, et della filosofica consolazione*, à moins qu'on ne veuille encore regarder comme tels quelques auteurs de poésies rhytmiques et d'épigrammes. La poésie latine eut encore un plus grand nombre d'amateurs au XIV.e siècle, et fut peut-être plus en honneur que l'italienne. On vit même dans ce nombre le Dante, Albert Mussato de Padoue, Bonatino de Bergame, dont Pétrarque a parlé avec éloge; Convenuole ou Convenevole de Prato, maître de Pétrarque; Pétrarque lui-même, qui mérita par son talent pour la poésie latine d'être solennellement couronné au capitole; et enfin, sans parler de beaucoup d'autres, le fameux Coluccio Salutato, auquel fut aussi décernée après sa mort une couronne pour prix de ses vers élégans dans la même langue.

Poésie italienne dans le XV. siècle.

Tiraboschi se plaint de ce que la poésie italienne fut peu cultivée dans le XV.e siècle, et il en attribue la cause au goût passionné qui s'était développé alors pour la littérature grecque, et pour l'étude de la philosophie de Platon et d'Aristote. S'il est vrai de dire que le Dante et Pétrarque n'eurent point d'émules dans ce siècle, il faut convenir aussi qu'alors la poésie se perfectionna, que les poètes commencèrent à se proposer de bons modèles dans leurs compositions, qu'au lieu de productions monstrueuses on vit des poèmes réguliers et ordonnés à la manière des anciens, et qu'il y eut alors un grand nombre de poètes en langue vulgaire, comme l'attestent les ouvrages de Crescimbeni et de Quadrio. La poésie fut même cultivée par plusieurs princes tels que Leonello d'Est, Malatesta de Rimini, Alexandre et Constance Sforza de Pesaro, Isa-

belle d'Arragon duchesse de Milan, les ducs Jean Galéas, Marie et Louis Sforza, le cardinal Ascanio, Laurent, Julien et Pierre de Médicis, et plusieurs autres. Mais on distingue entr'autres parmi les poètes de cet âge Nicolas Malpigli, Just des Conti auteur de la *Bella mano*, qui approcha beaucoup du style de Pétrarque, Burchiello, Poliziano, Jérôme Benivieni appelé par Varchi le second restaurateur de la poésie italienne, Bernard Bellincioni, lesquels sont tous considérés comme Toscans, Gaspard Visconti de Milan, Antoine Tibaldeo de Ferrare, Bernard Accotti d'Aretino, le premier qui se distingua en Italie parmi les improvisateurs, l'architecte Bramante, Antoine Fregoso génois, surnommé Fileremo, qui vécut long-tems à la cour de Louis le Moro, Jean Filoteo Achillini de Bologne, Antoine Cornazano de Ferrare, le Cariteo et beaucoup d'autres. Il ne manqua pas non plus de femmes qui se livrèrent à l'étude de la poésie italienne, et dans ce nombre nous citerons Baptiste de Montefeltro, épouse de Malatesta seigneur de Pesaro, Constance de Varano, Lucrèce Tornabuoni de Médicis, mère de Laurent le Magnifique, Séraphine Colonna, Isotta de Rimini, et Blanche d'Est fille du marquis Nicolas III. Nous ferons encore mention de certaine Damigella ou Domitilla, milanaise, fille du sénateur Jean Trivulzio et épouse de François Torello, que l'Arioste dit nourrie par les Muses, et instruite dans les lettres grecques et latines, ainsi que de Cassandra Fedele, aussi de Milan, qui fut célébrée par Mathieu Bosso et par Agnolo Poliziano pour son talent poétique.

Une chose également à remarquer, c'est que les premiers poèmes sérieux furent écrits dans ce siècle: car on ne traitait guères auparavant que des sujets amoureux en vers lyriques. On vit paraître alors le *Viridario* et le *Fedele*, poèmes scientifiques et moraux d'Achillini, la *Sfera del mondo* attribuée à certain Dati, la *Geografia* de Berlinghieri et autres du même genre. On commença aussi à avoir des poèmes épiques, tels que le roman des *due amanti* de Gaspard Visconti, les *Reali di Francia* de l'Altissimo, le *Buovo d'Antona*, le *Morgante Maggiore* de Pulci, l'*Orlando innamorato* de Bojardo, et le *Mambriano* de François Cieco de Ferrare. On connaît le mérite de *Morgante*, et l'on ne peut nier que Bojardo, qui prépara la voie aux chants inimitables de l'Arioste, n'eût beaucoup de verve. Dans le même tems Agnolo Poliziano donnait l'exemple des dithyrambes; Antoine Vinciguerra, Burchiello et Franco introduisaient l'usage des poésies satyriques, Jacques Buoninsegni

Poèmes scientifiques.

Poèmes épiques.

Poésie satyrique, pastorale etc.

présentait dans ses églogues des modèles de poésie pastorale, et Laurent de Médicis écrivait le premier des cantates pour être mises en musique. Quelques-uns fesaient des nouvelles en vers, et d'autres, tels que Massuccio de Salerne et Jean Sabbadino des Arienti de Bologne, en fesaient en prose. Des romans aussi en prose furent écrits par Caviceo auteur du *Peregrino* et par François Colonna vénitien, sous le nom de Polifile connu par son *Ipnerotomachia*, ou le *combat de l'Amour en songe*.

Poésie dramatique.

Les représentations qui se fesaient des mystères de la religion donnèrent naissance dans le même siècle à la poésie dramatique, et l'on vit des tragédies et des comédies composées en latin par Vergerio, par Grégoire Cornaro vénitien, par Léon Baptiste Alberti et autres. Tiraboschi assure que, plus tard, on écrivit pour le théâtre en langue italienne; il semble ajouter peu de foi aux comédies en vers italiens, qu'on suppose avoir été faites par Jean *del Fiore* de Fabriano, et par Ferdinand Silva de Crémone, et il ne reconnaît que l'*Abraham* et l'*Isaac* de Feo Balcari, qui étaient des représentations sacrées du même genre que le *Barlaam* et le *Josaphat* de Pulci, et le *S.t Jean et S.t Paul* de Laurent de Médicis. Il fait honneur ensuite à Pomponio Leto d'avoir relevé le théâtre romain, sur lequel pourtant on ne représenta d'abord que les comédies de Plaute et de Térence, comme cela se vit encore du tems de Léon X, et il ne fait aucune mention d'*Eustachio Romano*, tragédie italienne imprimée à Florence en 1491. Ce n'est pas à tort que le même historien a vanté la magnificence du théâtre de Ferrare, qui, malgré le peu d'utilité dont ses succès furent alors pour l'art dramatique italien, ne laissa pas d'être redevable de beaucoup de splendeur à l'Amphytrion de Collenuccio, au Témon de Bojardo, au Céphale de Nicolas de Correggio, à l'Orphée de Poliziano et à quelques traductions des comédies de Plaute faites par Berrardo et autres.

Poésie latine.

La poésie latine était alors encore plus en vogue que l'italienne, et c'est peut-être pour cela que celle-ci fut moins cultivée que la première. En nous abstenant de citer ici les noms de tous les poètes latins de ce tems, nous croyons à propos cependant de faire connaître les principaux, tels qu'Antoine Losco de Vicence, chancelier et secrétaire de Jean Galéas Visconti duc de Milan; Joseph Brivio, noble de la même ville et beau-frere de Losco; Mathieu Vegio de Lodi, Basinio de Parme, Porcelio, Léonard Bruno,

Decembrio, Crinito, Monbrisio et Antoine d'Asti, Ermolas Barbaro le jeune, Tebaldeo, Cornazano, Guarino de Vérone, Aurispa, les deux frères François et Jean Marie Fidelfi, Urceo, Beroaldo, Léonard Dati, Léonard Griffi de Milan, Lancino Curzio ou Curti et Jean Biffi aussi milanais, Ugolino Guerini florentin et son fils Michel, Ubertino Puscolo de Brescia et Fauste Andrelino de Forlì. Il y eut aussi beaucoup de poètes latins à la cour de Ferrare, où se distinguèrent Baptiste fils de Guarino de Vérone, les deux Strozzi, Nanne ou Jean et Tite Vespasiano, avec lesquel quelques-uns mettent encore Hercule fils de Tito, Louis Carro, Jérôme Castelli, Louis Carbone et Tribraco de Modène. La même époque vit encore fleurir Luca ou plutôt Lucio Riva de Reggio, Panfilo Sasso, Ange Sabino, les deux frères Marsi, Jean Antoine Campano, Baptiste Mantovani, Jean Aurèle Augurello, Jérôme Bologni, Agnolo Poliziano, Gioviano Pontano et beaucoup d'autres cités par Tiraboschi, lequel a donné en outre une longue liste des poètes qui jusqu'alors avaient été couronnés. Mais cette belle coutume ne tarda pas à dégénérer en abus: l'honneur de ces couronnes fut souvent accordé à l'intrigue et à l'argent, au préjudice du vrai mérite: quelques critiques rapportent même que Poliziano et Pontano n'en tinrent aucun compte; et Marius Fidelfo, auquel cet honneur avait été décerné, ne put s'empêcher de manifester dans une satyre en vers combien il était indigné de l'abus qu'on en fesait.

Poésie italienne dans le XVI. siècle.

Malgré les brillans essais qu'on avait du talent poétique de Dante et de Pétrarque, la poésie italienne n'en était pas moins encore dans l'enfance: ses compositions n'étaient pour la plupart que des productions informes ou monstrueuses d'un talent ou d'une imagination bizarre, ou se réduisaient à une imitation matérielle et quelquefois servile, qui fesait qu'elles manquaient le plus souvent de chaleur, de grâce et d'harmonie: défaut auquel ne devait pas peu contribuer le peu d'étude qu'on fesait de la langue, qui par conséquent n'avait encore fait que très-peu de progrès. Elle commença néanmoins à être plus soigneusement cultivée dès les premiers tems du siècle de Léon X. L'étude des langues anciennes fut encouragée; ceux qui avaient acquis le plus de connaissances dans les lettres grecques et latines, s'appliquèrent à perfectionner leur propre langue, et ouvrirent ainsi la voie à une réforme générale dans la poésie italienne. Bientôt on vit paraître une foule de poètes qui s'illustrèrent par des productions en divers genres, et d'un

mérite supérieur à tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Nous ne rapporterons point ici les noms de tous les poètes de ce tems, quoique pourtant plusieurs d'entre eux aient marqué par leurs connaissances dans la langue et en poésie; mais nous ne voulons point omettre d'observer, que cette même époque vit fleurir Bembo, réformateur du goût, et que plusieurs ont pris pour modèle dans l'art d'écrire, puis Molza, Guidiccione, Della-Casa, Caro, Castelvetro, Victoire Colonna, Véronique Gambara et autres femmes d'un mérite distingué en poésie; que Berni se fraya une nouvelle route pour arriver aux honneurs de la couronne poétique, et eut également un grand nombre d'imitateurs; que Jacques Sannazar offrit un nouveau modèle de poésie pastorale, l'Alamanni de poèmes didactiques; qu'on vit naître alors la poésie romanesque, dans laquelle s'immortalisa l'Arioste; que la gloire du poème épique tenta le Trissin, et que ce genre de poésie fut porté à sa perfection par Torquato Tasso; que la poésie théatrale acquit un nouveau lustre, ou pour mieux dire reprit une nouvelle vie sous la plume du Trissin, de Rucellai, de Speroni, de Giraldi, d'Anguillara et de plusieurs autres; que Bibiena montra le premier un modèle de comédie italienne en prose, et Guarini un exemple inimitable du drame pastoral dans son *Pastor Fido*; enfin que dans le même tems tous les genres de poésie furent cultivés avec succès, tous les poètes grecs et latins dignement traduits, et qu'il fut introduit dans la poésie italienne une variété de mètres jusqu'alors inconnue, qui l'éleva au plus haut degré de perfection.

Influence des gouvernemens sur les progrès des sciences et des arts.

Il n'est pas douteux, comme l'observe Ginguené dans son *Histoire littéraire d'Italie*, qu'aux progrès des lettres contribuèrent efficacément Jules II, Léon X et Clément VIII à Rome; les grands ducs Cômes I.er, François et Ferdinand de Médicis à Florence; quelques gouverneurs et vice-rois à Naples et à Milan; les princes d'Est à Ferrare; les Gonzagues à Mantoue et à Guastalla; les Della-Rovere à Urbin; les ducs de Savoie en Piémont et autres grands personnages de cette époque; mais il n'est pas moins certain aussi, que le perfectionnement de la poésie n'est dû qu'au développement libre et spontané du talent; et l'on ne pourra jamais dire que la protection et la munificence des princes aient donné naissance aux poèmes inimitables du Sannazar, du Guarino, de l'Arioste, et du Tasse. Les savantes dissertations du même écrivain sur l'état de la poésie épique dans le XVI.e siécle, sur l'épopée romanesque, sur les matières d'où elle a pris ses merveilleux sujets, et sur les poèmes

qui ont précédé celui de l'Arioste, confirment encore davantage cette vérité, que les productions poétiques des Italiens ne surpassèrent alors celles qui avaient paru jusqu'alors, que par un effet de la supériorité du talent de leurs auteurs. Il ne faut que jeter un regard sur les poésies du *Buovo d'Antona*, de la *Spagna*, de la *Regina Ancroja*, du *Morgante Maggiore*, de *Mambriano*, et de l'*Orland amoureux* de *Bojardo* même, pour se convaincre que ces ouvrages n'avaient point préparé directement la voie à l'Orland furieux, et que la génération actuelle et les princes-mêmes qui dominaient alors en Italie, étaient bien loin d'attendre des productions supérieures à celles de Bojardo, de Pulci, du *Cieco* de Ferrare et autres. D'un autre côté, le nombre considérable et la variété des genres de poésie qui furent cultivés alors, et tous portés à un haut degré de perfection, prouvent évidemment qu'il ne faut chercher que dans l'impulsion donnée aux esprits la cause de tant de productions merveilleuses qui parurent presque simultanément, et de la splendeur dont brilla tout-à-coup la littérature italienne. Si l'on eut quelque sujet de se plaindre à cet égard en Italie, ce fut au contraire du nombre excessif d'imitateurs qu'enfantèrent dans chaque nouveau genre de poésie les grands modèles qui l'avaient illustré, comme on le voit par la quantité d'ouvrages que produisit la manie de vouloir rivaliser la gloire d'Arioste. A peine cite-t-on aujourd'hui l'*Orland amoureux* de Berni, *les premières entreprises d'Orland* de Dolce, l'*Angelique amoureuse* de Brusantini; et tous les autres poèmes qui parurent alors sous les titres de *Charlemagne*, *Orland*, *Renaud*, *Roger*, et autres Paladins, sont ensevelis dans un éternel oubli. *Girone il cortese* ne fut pas plus heureux : l'*Amadigi* de Bernard Tasso eut de la peine à se soutenir, et la renommée des poètes qui prirent dans le roman de la *Table ronde* le sujet de leurs chants, ne fut pas de plus longue durée que celle des nombreux imitateurs de Pétrarque.

Le goût de la poésie latine, qui avait déjà été cultivé dans le siècle précédent, sembla faire des progrès dans celui-ci; et l'on vit Faerno, Volpi, Capilupi, Marc-Antoine Flaminio, Vida, Aonio Paleario, Palingenio surnommé le *Stellato*, probablement parce qu'il était natif de la Stellata dans le Ferrarais, Capece, Fumani, Fracastoro, Minturno, Jules César Scaliger et Théophile Folengo lui-même, s'ouvrir par leurs écrits une nouvelle carrière, tenter de nouveaux genres de poésie, proposer de nouveaux modèles *Poésie latine.*

à imiter, et embellir la poésie latine de nouvelles grâces et de nouveaux charmes. Les poètes latins fleurirent pour la plupart à la cour de Léon X, par qui ce genre de littérature fut particulièrement encouragé. Tiraboschi observe néanmoins que, parmi ces poétes, il y en eut beaucoup de mauvais; et si l'on voulait examiner un peu de près les ouvrages de quelques-uns dont Arsilli, Giraldi et Tiraboschi lui-même ont rapporté les noms, on purrait dire avec raison de plusieurs, qu'ils ont outragé les muses au lieu de les honorer. Nous n'oserions pas assurer avec ce dernier écrivain que ces poètes latins valussent mieux que les poètes italiens: car il n'est personne qui ne sache que, parmi les premiers, aucun n'arriva à la hauteur où Guarini, l'Arioste et le Tasse s'élevèrent par leurs célèbres productions.

Poésie italienne au XVII. siècle.

Enorgueillis des brillans succès que les arts et les sciences avaient obtenus parmi eux dans le siècle précédent, les Italiens crurent pouvoir s'écarter des grands modèles de l'antiquité. Ils se flattèrent de pouvoir se frayer de nouvelles routes pour aller à la gloire, et de cette manière les orateurs devinrent empoulés, les poètes rédondans et affectés, et les artistes maniérés. C'est pourquoi, parmi un grand nombre de poètes, on peut à peine citer avec une distinction à l'abri de l'envie, Chiabrera, Testi, Redi, Magalotti, Filicaja, Menzini, Tassoni, Guidi, Zappi, Maggi et Lemene, tandis qu'on ne trouve que des sujets de censure dans les productions monstrueuses de Marini, de Stigliani, d'Achillini, de Preti, de Bracciolini, de Ciampoli, de Balducci, de Lalli et de plusieurs autres propagateurs du mauvais goût. Dans le nombre des poètes satyriques on nomme à peine Lazarelli, auteur de la *Cicceide*, et parmi ceux du genre burlesque Lippi et Chiesa, auteur du *Capitolo de' Frati*. On se rappelle à peine les tragédies de Zoppio, de Decio, d'Andreini, de Campeggi, de Tortoletti, de Ceba, de Delfino, et autres mauvais écrivains: il en est de même des comédies de Buonarotti, neveu du célèbre Michel-Ange, des poésies pastorales de César II de Gonzague duc de Guastalla et de celles de Buonarelli, ainsi que des drames mis en musique de Salvadori, de Tronsarelli, de Ferrari, de Faustini, de Cicognini, de Corradi et de Minato, bergamasque, qui le premier eut l'honneur d'être nommé poète de la cour impériale à Vienne. La littérature italienne ne fut guères plus illustrée par Garuffi de Rimini, qui donna dans son *Rodrigue* le premier exemple du *monologue* ou du drame à un seul personnage, ni par cette foule

de romanciers en prose, parmi lesquels pourtant s'est un peu distingué Jean Ambroise Marini, auteur du *Caloandro fedele*. Querenghi, Cesarini, Porzio, Falconio, Thomas Strozzi, napolitain, et peut-être plus qu'aucun autre Jean Marc Fagnani, milanais, auteur d'un poème intitulé *De Bello Ariano*, essayèrent de relever la gloire de la poésie latine; mais aucun d'eux ne fut exempt de la tache commune aux écrivains de ce siècle, et ce n'est que vers sa fin que Settano, qu'on a pris communément pour Louis Sergardi de Sienne, s'est acquis un nom immortel par ses Satyres.

Poésie latine.

La propagation générale des lumières résultant de l'étude des sciences, avait en quelque sorte fermé aux esprits l'accès à la sublimité du poème épique, et à la véhémence de la poésie lyrique. Ce n'est pas ici le lieu de montrer combien le calme des vérités philosophiques est opposé à l'état où doit se trouver le poète, pour s'élever à la hauteur qu'exigent ces deux genres de poésie. Il n'en manquait pas d'autres, où les muses italiennes pouvaient trouver à s'exercer, comme elles le firent vraiment avec un succès qui contribua considérablement aux progrès des lumières et au perfectionnement du goût. Zeno et Métastase portèrent le drame, comme nous le dirons en parlant de la musique théatrale, à un degré de perfection au delà duquel il n'a plus pu s'élever; et l'art avec lequel ce dernier sut remuer et mettre en jeu les passions les plus secrètes du cœur humain, dans un langage dont la douceur enchanteresse alliée aux charmes touchans de l'harmonie rendait encore plus vraie l'expression de la nature, surpassa tout ce qu'on pouvait attendre d'un genre de composition mis en spectacle. La comédie avait conservé jusqu'alors les formes que Térence et Plaute lui avaient données, et qui ne s'accordent point avec nos mœurs ni avec le caractère de notre langue: incapable de présenter sur la scène des tableaux d'après lesquels elle pût faire des applications claires et faciles, elle était défigurée par les extravagances des histrions, qui ne pouvant trouver l'utile et l'agréable dans la nature, le cherchaient dans le merveilleux pour amuser le vulgaire des spectateurs. Cet art difficile a eu dans Goldoni un auteur original, qui a pu être mis en parallèle avec le Térence français, et figurer honorablement sur le théâtre de Paris, où quelques-unes de ses productions sont encore représentées de nos jours.

Poésie italienne dans le XVIII. siècle.

Drame.

Comédie.

Il restait encore à l'Italie à cueillir, comme elle le fit plus tard et d'une main plus sûre, la palme de la tragédie, qui semblait ex-

Tragédie.

clusivement réservée au théâtre français, où ce genre de poésie avait été en effet porté à un degré de gloire, qu'il était bien difficile d'atteindre. Les Italiens n'avaient en ce genre que de faibles essais, et point de poète tragique proprement dit, lorsqu'Alfieri chaussant le cothurne, et saisissant le poignard de Melpomène, vengea l'Italie de cet affront, en s'élevant dans cette nouvelle carrière à un rang où il sera difficile de le rejoindre, et où peut-être il ne sera jamais surpassé. Ces trois couronnes ne furent pas les seules dont la Muse italienne ceignit son front. Parini, dans des vers où règnent une pureté et une correction admirables de style, Parini a censuré avec plus de grâce et moins d'amertume que ne l'a fait Juvenal, les mœurs galantes de l'Insubrie. Gozzi a montré dans l'épître toutes le beautés d'Horace. Savioli a traité la *canzone* avec le style des Grâces, et Spolverini a mérité d'être mis au rang des premiers poètes dans les *Georgiques italiennes.* Varano, Frugoni, Salandri, Cassiani, Paradisi, Ceretti, Cesarotti, Lamberti se sont tous rendus recommandables par des compositions d'un style élevé ou plein de grâces, et toujours embelli des fleurs les plus rares de l'éloquence grecque et latine, qui doivent les faire mettre au rang des écrivains des plus beaux âges de la littérature, et suffisent pour illustrer le siècle où ils ont vécu.

Satyre et épître.

MUSIQUE, MÉLODRAME, THÉATRE.

Première application de la musique à la poésie italienne.

Après avoir indiqué dans la première partie du *Costume italien* les premiers écrivains en musique que vante l'Italie, nous allons examiner les diverses formes que les circonstances, le goût du plaisir et les mœurs firent prendre tour à tour à cet art. A mesure que se perfectionna la langue italienne, on vit s'étendre aussi l'usage d'allier la musique à la poésie, par un effet de cette affinité secrète qui tend à rapprocher les uns des autres tous les beaux arts. L'instinct qui porta les hommes à témoigner leur joie par des mouvemens de corps d'où la danse a pris son origine, les excita de même à accompagner leurs gestes d'inflexions de voix, par lesquelles le chant a commencé. Cette heureuse et douce sympathie, qui, en échauffant leur imagination, réveille dans leur âme mille mouvemens divers à la vue de l'objet aimé, les sollicita ensuite à exprimer leurs sensations en vers polis et harmonieux. La joie et l'amour, ces deux enfans de la sensibilité physique, ont donc dû

Compositions de musique.

être les premières causes de la réunion de ces deux arts aimables. Les compositions musicales les plus anciennement faites en langue vulgaire, et dont on conserve le souvenir en Italie, sont, selon Minturno, Crescimbeni et Quadrio, les *Ballades* et les *Cantates*, que chantaient les amans pour faire connaître leur amour à leurs belles. Le commencement du XIIIe siècle nous offre un exemple remarquable de ce goût dans celui de l'empereur Frédéric II, protecteur zélé des poètes et des musiciens, qu'il fesait venir de toutes parts pour l'ornement de sa cour, lequel aimait à faire lui-même, dans une langue qui tenait encore de l'idiome sicilien, des compositions poétiques qu'il se plaisait à faire chanter et à chanter quelquefois lui-même (1). Bientôt après vint l'usage des *Maggiolate*, espèce de chansons qui se chantaient les premiers jours de mai, par des troupes de jeunes garçons rassemblés autour d'un arbre vert orné de guirlandes, qu'ils avaient planté devant les fenêtres de leurs maîtresses pour célébrer le retour du printems, et autour duquel ils dansaient et chantaient des poésies, qui prirent le nom de la circonstance. Vinrent ensuite les chants *Carnascialeschi*, ainsi appelés, parce qu'ils s'exécutaient dans le carnaval au milieu de brillantes mascarades pour lesquelles la jeunesse florentine était passionnée. Laurent de Médicis, surnommé le *Magnifique*, était comme l'âme de ces fêtes, et l'on y représentait, sur des chars somptueusement décorés et traînés par les rues au milieu des acclamations du peuple, d'ingénieuses allégories, qui le plus souvent roulaient sur des sujets amoureux. Au XVe siècle, le goût de la musique commença à se perfectionner, et les connaissances se multiplièrent dans cet art à l'aide des académies de musique qui furent établies, et surtout de celles de musique et de poésie, qui furent instituées pour propager l'étude de l'une et de l'autre. Nous n'ometterons pas ici de faire mention de la *Congrégation des Rozzi* de Sienne, une des institutions qui contribuèrent le plus efficacément aux progrès de la musique, aussi bien qu'au perfectionnement du théâtre italien, par les intermèdes de chant et de musique instrumentale dont étaient entremêlées les farces ou comédies qui s'y représentaient. Vers le milieu du XVe siècle, l'établissement de musique fondé ou encouragé par Albert Lavezzola à Vérone devint célèbre. Franchino Gafurio de Lodi, un des plus illustres écrivains en musique, tenait une école

Ballades, Cantates.

Maggiolate.

Ghants Carnascialeschi.

Académies de musique et de chant.

(1) Allacci a publié une chanson de lui, qui commence par ces mots : *Poichè ti piace Amore* etc.

publique de chant à Milan, où il avait été appelé à cet effet par le duc Louis Marie Sforza, de qui il recevait un salaire considérable. Cette espèce d'académie est peut-être la première qui ait existé en ce genre. Le roi de Naples Ferdinand, protecteur libéral de tous les gens de lettres, ayant fait venir Gafurio dans cette ville, y fonda une académie de musique, qui devint avec le tems comme le séminaire des plus grands génies qui aient illustré cet art aimable (1).

Le perfectionnement de la poésie et des arts contribue à celui de la musique.

La renaissance de la poésie théatrale et la perfection où furent portés les divers arts du dessin marquent l'époque de nouveaux progrès pour la musique italienne. A peine les comédies de l'Arioste, de Machiavel, du cardinal Bibbiena et les tragédies du Trissin, de Ruccellai et de Giraldi parurent-elles; à peine la peinture commença-t-elle à rivaliser les grands modèles de la Grèce, que les princes italiens recherchèrent l'emploi de ces trois arts dans leurs fêtes, pour en accroître la splendeur et les charmes. Alors la musique se fit entendre dans les chœurs de la tragédie, ainsi que dans les prologues et dans les intermèdes de la comédie. Ces intermèdes ne furent d'abord que des madrigaux chantés à plusieurs voix, et dont le sujet était le plus souvent allusif à celui de l'action représentée. Mais le goût continuant à se développer, ils ne tardèrent pas à être convertis eux-mêmes en actions toutes musicales, qui se représentaient dans les tems de réjouissances publiques. Une belle composition en ce genre, tout-à-fait dans le goût des Grecs, et digne d'être particulièrement citée, c'est celle qui fut faite par Jean Bardi des Conti de Vernio, un des plus illustres Mécènes de l'art musical, et qu'on peut regarder comme une imitation des Péans ou *Jeux Pithiques* qui se célébraient dans la Grèce en l'honneur d'Apollon. Elle avait pour titre le *Combat d'Apollon avec le Serpent*, et fut représentée à Florence à l'occasion du mariage de Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine. La scène s'ouvrit par la vue d'une

Chœurs dans les tragédies, et intermèdes dans les comédies.

Action musicale.

(1) Un autre preuve des connaissances de Gafurio en musique c'est la traduction d'Aristide Quintilien, auteur grec, qui fut entreprise, à son invitation, par François Burana de Vérone vers l'an 1494, et dont Maffei assure que le manuscrit est conservé dans la même ville. Le chevalier Bossi a possédé quelques écrits fort rares de Nicolas Burzio de Parme, lesquels avaient peut-être été précédés par Prosdocimo de Beldomando de Padoue. Il parut encore dans ce siècle d'autres ouvrages de musique, tel que le *Tractato vulgare del canto figurato* de François Caza, qui fut publié à Milan en 1492, ainsi que plusieurs autres dont il est fait mention dans la *Biblioteca* de Fontanini et de Zeno.

grande forêt, au milieu de laquelle on apercevait la grotte du serpent, qui avait abattu les arbres d'alentour. De divers côtés sortirent des groupes d'hommes et de femmes habillés à la grecque, qui n'apercevant pas le serpent hors de son antre, chantèrent alternativement aux sons de divers instrumens. Ces chants finis, on découvrit le serpent, à l'aspect duquel les Grecs se mirent à genoux et adressèrent au ciel des prières accompagnées de cris lamentables. A ces cris le monstre sortit de son antre, et, après les avoir guettés, il s'élança contre eux en poussant d'horribles sifflemens. On vit alors descendre du ciel Apollon, qui le tua après un combat sanglant. Les Grecs qui avaient pris la fuite revinrent ensuite en chantant les louanges du dieu, qu'ils couronnèrent de fleurs.

Progrès de la musique dans le genre pastoral.

La musique fit aussi de grands progrès dans le genre pastoral. On sait avec quel appareil de musique Don Garcia de Tolède, vice-roi des deux Siciles, fit représenter la pastorale de *Transillo*; avec quelle magnificence fut mise en scène l'*Amynte* du Tasse accompagnée d'intermèdes faits par le même poète, et mis en musique par le Jésuite Marotta; et avec quelle pompe furent joués le *Pastor fido*, et tant d'autres compositions de ce genre. Outre les intermèdes et les chœurs, la musique accompagna ensuite quelques scènes de la composition dramatique, comme on le voit dans la pastorale d'Augustin Beccari ayant pour titre *le Sacrifice*, qui fut représentée à Ferrare vers l'an 1550, et où le prêtre jouait de la lyre et chantait son rôle: ce qui se fit encore dans le *Sfortunato* d'Argenti, et dans l'*Aréthuse* d'Albert Lollio, qui fut représentée dans la même ville.

Scènes dramatiques.

Les spectacles furent les premiers essais du mélodrame.

L'art de la décoration théatrale se forma à peu près de la même manière. Les spectacles faits pour parler aux yeux dans les fêtes publiques, portaient dans les commencemens le caractère de leur tems. Ils consistaient pour la plupart en cavalcades d'appareil, en feux qui s'allumaient sur les places publiques, en mascarades, en musique de tambours, et en divers autres amusemens, plutôt faits pour des gens incultes que pour des hommes policés. La renaissance de la peinture, le luxe qui rend les sensations plus délicates en les multipliant, firent apercevoir à l'homme de génie, que l'imagination des peuples rafinés par la civilisation avait besoin d'un aliment moins grossier; que la nouveauté et la grâce devaient faire le principal assaisonnement des spectacles; que la fable et l'allégorie pouvaient procurer aux yeux une foule d'agrémens incon-

nus jusqu'alors, et que c'était à lui seul à employer la vérité et la fiction, la nature et l'art, pour donner une nouvelle impulsion à la verve des poètes et plus d'éclat à la perspective. On reconnut en outre, que l'influence de celle-ci sur l'esprit était faible et passagère, si elle n'était pas étayée du concours des autres arts; et voilà la première origine de ces spectacles entre-mêlés de poésie, de danse, de musique, et accompagnés de décorations, qu'on trouve dès les tems les plus reculés, et qui peuvent être regardés comme autant d'essais du mélodrame. On peut dire, à la gloire de l'Italie, que c'est elle qui a donné en ce genre les premiers exemples du goût, comme il serait aisé de le prouver, si l'on voulait présenter ici le tableau historique des fêtes ingénieuses qui se fesaient anciennement dans les cours des princes italiens, à l'occasion de réjouissances publiques. Nous ne laisserons pas cependant de donner la description d'un de ces essais dramatiques, qui fait époque dans l'histoire des arts, dont l'Europe fut émerveillée, et qui fut un sujet d'émulation et pris pour modèle pour toutes les autres fêtes qui furent données depuis dans les autres cours. Ce spectacle extraordinaire fut donné à Tortone en 1489 par Bergonzo Botta, gentilhomme de la même ville, à l'occasion du mariage de Jean Galéas Sforza, sixième duc de Milan, avec la princesse Isabelle d'Arragon, lors de leur passage par cette première ville pour se rendre dans la seconde, où ils arrivèrent le premier février de la même année. Tristan Calco (1), historien, en a fait le sujet d'un récit, dont nous ne rapporterons que les circonstances qui ont le plus de rapport à notre objet.

Spectacle dramatique donné dans Tortone à Galéas duc de Milan etc., lequel fait époque dans l'histoire de la musique, de la danse etc.

Au milieu d'un magnifique salon, autour duquel régnait une superbe galerie où il y avait un grand nombre de musiciens jouant de divers instrumens, était dressée une grande table, mais sans aucun préparatif. Aussitôt que le duc et la duchesse parurent, la fête commença par l'entrée de Jason suivi des Argonautes, marchant tous d'un air menaçant aux sons d'une symphonie guerrière, et portant la fameuse *toison d'or*, qu'ils laissèrent en présent sur la table, après avoir exécuté une danse figurée, où ils exprimaient leur admiration à la vue d'une si belle princesse et d'un prince si digne de la posséder. Vint ensuite Mercure suivi de trois groupes de

(1) *In Nuptiis Ducium Mediolanensium*, qui sert d'Appendice au XXII.e livre de son histoire.

danseurs, lequel chanta seul une espèce de récitatif, où il fesait le récit de ce qui lui était arrivé avec Apollon, lorsque ce dernier gardait les troupeaux du roi Admète dans les plaines de la Thessalie, et dans lequel il expliquait le stratagème qu'il avait employé pour lui dérober le plus beau de tous les veaux de son troupeau, dont il fesait présent aux nouveaux époux. Après Mercure parut Diane en costume de chasseresse et accompagnée de ses nymphes, qui, au son des instrumens de chasse, portaient sur un brancard doré et couvert de feuillages un superbe cerf. En le présentant aux augustes époux, la déesse leur dit dans un morceau qu'elle chanta, que ce cerf était l'imprudent Actéon qui avait été ainsi transformé, mais qu'il devait s'estimer encore bien heureux dans sa disgrâce, pour avoir mérité d'être offert après sa mort à une épouse aussi aimable et aussi vertueuse. Diane était à peine retirée, et l'orchestre gardant un profond silence, qu'on vit s'avancer Orphée tenant sa lyre dont il tirait des sons, qui ravirent d'admiration et réjouirent toute l'assemblée. Il offrit à la princesse des oiseaux qu'il disait avoir pris, tandis qu'ils voltigeaient autour de lui pour l'entendre déplorer dans ses chants harmonieux la mort de sa chère Euridice. Ses chants plaintifs furent tout-à-coup interrompus par des voix bruyantes: c'étaient celles de plusieurs troupes de chasseurs qui parurent à la suite d'Atalante et de Thésée, et représentèrent par des danses vives et brillantes une chasse d'un grand fracas, à la suite de laquelle ils tuèrent le fameux sanglier de Calédonie, dont ils firent également l'offrande au jeune époux.

La seconde partie de la fête présenta un spectacle non moins singulier. D'un côté parut Iris sur un char traîné par des paons d'un magnifique plumage, et suivie d'un chœur de jeunes nymphes couvertes d'un voile léger et transparent, et portant des bassins d'argent remplis de ces oiseaux. De l'autre on voyait Hébé, déesse de la jeunesse, qui portait des bouteilles précieuses contenant le nectar qu'elle verse aux dieux dans l'Olympe; elle était accompagnée d'un chœur de bergers d'Arcadie chargés de divers légumes, et suivie de Pomone et de Vertumne, qui distribuaient les fruits les plus exquis. Pour qu'il ne manquât rien à tant de somptuosité, le parquet s'entr'ouvrit tout-à-coup, et l'on en vit sortir l'ombre d'Apix, qui se dit, en chantant, venir exprès des enfers pour préparer le banquet, et faire goûter aux jeunes époux toutes les délices qu'il savait répandre dans l'assaisonnement des mets, et qui l'avaient

fait renommer autrefois pour l'homme le plus délicat et le plus sensuel des Romains. Les présens se terminèrent par un grand ballet composé des dieux de la mer et de ceux des fleuves de la Lombardie, qui portaient les poissons les plus rares, et exécutaient en les présentant des danses ingénieuses de différens caractères.

Alors commença un autre espèce de drame, d'une invention non moins heureuse que tout ce qui avait précédé. Orphée parut de nouveau, conduisant l'Hyménée avec une troupe de petits Amours. Derrière eux marchaient les Grâces, et au milieu d'elles, la Foi conjugale, qu'elles présentèrent à la princesse, à laquelle elle s'offrit pour compagne inséparable. Tandis que la Foi conjugale parlait, Sémiramis, Hélène, Médée et Cléopatre vinrent l'interrompre par des chants, où chacune d'elles vantait les égaremens de sa passion et les charmes de l'amour. Indignée de ce que ces femmes criminelles osassent souiller, par d'infâmes récits, la solennité d'un si beau jour, elle commanda qu'on les bannît de sa présence; et, à cet ordre, les Amours formant aussitôt une danse vive et rapide, s'élancèrent contre elles, les poursuivirent avec leurs flambeaux allumés, et mirent le feu aux rubans et aux voiles dont leurs têtes étaient parées. On vit paraître à leur place Lucrèce, Arthémise, Judith, Porcie, Tomiris, Sulpitie et Pénélope, tenant en main les palmes de la chasteté qu'elles avaient méritées pendant leur vie. Après en avoir fait hommage à la princesse, et avoir exécuté une danse noble et modeste, Bacchus, accompagné de divers chœurs de Satyres et de Silènes, termina par une danse animée et grotesque l'un des plus magnifiques et des plus étonnans spectacles qu'on ait jamais vus en Italie.

Outre la fête dont nous venons de donner la description, on trouve encore quelques vestiges de l'opéra dans le drame intitulé la *Conversion de S.t Paul*, qui fut représenté à Rome vers l'an 1480 par ordre du Cardinal Riario, ainsi que dans la farce, ouvrage de Jacques Sannazar, qu'Alphonse duc de Calabre fit jouer en 1492 à Castel Capoano. Il est encore fait mention par Lelio Riccoboni et autres, de quelques autres spectacles qui ne furent que de simples essais, et dont aucun ne nous donne l'idée d'un drame héroïque chanté depuis le commencement jusqu'à la fin. La plupart des écrivains italiens attribuent l'invention de ce genre de représentation, comme nous l'avons vu, à Octave Rinuccini, florentin, qui vivait vers l'an 1600.

Moyens pris pour perfectionner la musique.

En cherchant à faire une juste distribution d'éloges entre ceux qui ont eu le plus de part à l'invention de l'opéra, nous sommes obligés

de reconnaître que le principal honneur en est dû à la ville de Florence, où Jean Bardi des Conti de Vernio et ensuite Jacques Corsi, favorisaient de tous leurs moyens les premiers écrivains de musique de cette ville, dont les discours roulaient le plus souvent sur les abus qui s'étaient introduits dans cet art, et sur la manière de faire revivre l'ancienne musique, qui était ensevelie depuis long-tems sous les ruines de l'empire romain. Parmi ces maîtres habiles on distingua particulièrement Jérôme Mei, et Vincent Galilei, père du fameux Galilée, qui furent les premiers à poser les fondemens de la partie théorique et de l'art d'écrire le chant. Ils pensèrent que, pour perfectionner la musique, il fallait laisser de côté la multiplicité des parties, cultiver la monodie, simplifier les modulations et étudier soigneusement les rapports établis par la nature entre les paroles et le chant. Vincent Galilei entra courageusement dans la lice par son *Dialogue sur la musique ancienne et moderne*, où, dans la personne du même Bardi, il en vint aux prises avec les compositeurs, dont il démontra d'une manière lumineuse et combattit énergiquement les erreurs. Non content de cela, Galilei à force d'étude, trouva une nouvelle manière de composer des airs à une seule voix: car, quoiqu'on fût dans l'usage avant lui de les faire avec l'accompagnement des instrumens, ces airs n'étaient que des chants vulgaires, chantés sans art et sans grâce par des gens simples; et c'est dans ce système qu'il composa la musique de ce morceau sublime et pathétique du Dante, où le poète parle du comte Ugolino, et qui commence par ces paroles: *La bocca sollevò dal fiero pasto.* Il traita ensuite, toujours d'après les mêmes principes, ses *Lamentazioni di Geremia*, qui firent alors l'admiration des connaisseurs. Un autre membre de cette assemblée de gens de lettres, Jules Caccini, animé par ces succès, entreprit de perfectionner la manière de Galilei, et introduisit dans la musique plusieurs nouveautés, qui ne contribuèrent pas peu à en améliorer le système. Une d'elles fut d'appliquer l'harmonie à des paroles faites pour être chantées, c'est-à-dire à des poésies tendres et passionnées. Dans cette vue cet écrivain s'empressa d'engager tous les auteurs, même par son exemple, à composer des poésies pour le chant; et de ce nombre fut D. Ange Grillo, qui, à sa sollicitation, écrivit *I pietosi affetti* (1).

Poésies de Grillo mises en musique par Caccini.

(1) Nous rapporterons ici ce que dit Grillo à ce sujet dans une lettre de remerciment qu'il écrivit à Caccini, pour qu'on sache quelle était

Après que Bardi eut quitté Florence, la réunion littéraire se transporta chez Jacques Corsi, autre gentil-homme florentin, qui était un habile connaisseur en musique, et surtout dans la théorie de cet art. Outre quelques *Canzonette* qu'on a de ce dernier en Italie, et qui ont été mises en musique, il a encore laissé un *Discours sur la musique des anciens et sur la manière de bien chanter*, qui est adressé à Caccini. Corsi était encore intimément lié avec Octave Rinuccini, gentil-homme florentin et bon poète, et avec Jacques Peri, habile musicien, lesquels, de concert avec lui et Caccini, s'étudièrent tellement à accommoder la musique aux paroles, qu'enfin ils trouvèrent, ou crurent avoir trouvé l'ancien récitatif des Grecs, qui avait été long-tems le principal objet de leurs recherches. Pour juger de l'effet que produirait ce récitatif mis en action, Rinuccini, engagé par les autres à composer quelque poésie dramatique, donna sa *Daphné*, fiction champêtre, qui fut représentée en 1594 dans la maison de Corsi, et mise en musique par Caccini et Peri sous la direction du même Rinuccini, qui, bien que dépourvu de connaissances en musique, était doué d'une délicatesse d'oreille et d'une finesse de discernement, qui le fesaient estimer des maîtres de l'art. Un autre ouvrage de lui, qui eut en-

Premier opéra sérieux.

Pastorales de Rinuccini mises en musique par Caccini et par Peri.

l'opinion de nos premiers poètes dramatiques à l'égard de la musique, et quelle espèce de chant on voulait y introduire, à la différence du nôtre qui a si étrangement dégénéré de cette première méthode, qui est la véritable. « Vous êtes l'auteur, lui dit-il, d'un nouveau genre de musique, d'une manière de chanter sans chant, ou plutôt d'un récitatif noble et distingué, qui ne tronque, ne mange point les paroles, et ne leur ôte point la vie, et qui loin de leur donner de l'affectation, en augmente la force et l'énergie. Cette belle manière de chanter est donc toute de votre invention, et peut-être avez-vous retrouvé celle des anciens, qui s'est perdue depuis si long-tems dans les variations des mœurs de tant de peuples, ou dans l'obscurité des siècles: c'est ce qu'on a lieu de reconnaître chaque jour depuis l'emploi que vous avez fait de cette méthode dans la belle pastorale de M.r Octave Rinuccini, dont je vais parler; méthode d'après laquelle ceux qui regardent les chœurs comme une chose inutile dans la poésie dramatique, pourront juger aisément de l'usage qu'en fesaient les anciens, et de l'importance qu'elle avait dans leurs compositions. Enfin ce nouveau genre de musique est généralement adopté maintenant, et a passé des cours des princes d'Italie à celles de France et d'Espagne, et dans d'autres contrées de l'Europe etc. ». Cette lettre se trouve dans la seconde partie de l'*Idea del Sgretario* de Barthélemi Zucchi.

core beaucoup plus de succès, ce fut la pastorale intitulée : *l'Euridice, tragédie pour être mise en musique*, dont la musique fut en effet composée en grande partie et avec encore plus de soin par Peri, à l'exception de quelques beaux airs de la composition de Jacques Corsi, et de ceux faits pour Euridice et pour les chœurs, auxquels travailla Caccini. Tout concourut à faire de ce spectacle un des plus parfaits qui se fussent vus alors en Italie. Les années suivantes on représenta aussi à Florence un autre drame de Rinuccini, sous le titre de *l'Ariane*, qui avait été mis en musique par Claude Monteverde : le soliloque où Arianne se plaint de l'abandon de Jason, a passé long-tems parmi les musiciens pour un chef-d'œuvre de l'art en ce genre (1). Les représentations de ces drames se fesaient avec des changemens de scènes étonnans. D'immenses perspectives et des mers dans l'éloignement, des tempêtes, la foudre, les éclairs sillonnant la voûte d'un ciel chargé de nuages épais, le séjour enchanté des champs élysées, les horreurs du Tartare, des bocages, des satyres dansans, des Faunes, des Napées et des Silènes habillés d'une nouvelle manière, des fleuves roulant des eaux limpides à travers lesquelles on voyait nager les nymphes, enfin toutes les fictions les plus intéressantes de la fable furent mises en action, tout fut imaginé pour embellir ces représentations (2).

Particularités de la musique de ces tems-là comparativement à la nôtre.

Le changement des tems et du goût feraient trouver aujourd'hui cette musique pauvre et rustique. Et en effet, elle n'a que peu de tons, est fort peu variée, et le tems n'y est pas suffisamment marqué. En revanche il y règne une certaine simplicité, qui, à bien des égards, est préférable au pompeux étalage de la nôtre. La poésie et la langue y conservent leurs droits, bien différente en cela de celle de nos jours, où les paroles sont si misérablement défigurées. La marche qu'ont suivie ces maîtres pour bien rendre le récitatif est la seule que devraient tenir les compositeurs de tous les siècles : c'étaient des philosophes, et ils raisonnaient en philophes. Ils firent surtout une attention particulière à ces accens et à ces tons pathétiques, qui sont dans l'homme l'expression de la joie, de la douleur, de la colère ou de quelqu'autre passion, et ils conclurent de cette observation, qu'il fallait faire agir la basse plus ou moins, selon la

(1) V. Jean Baptiste Doni, *Della musica scenica*, chap. 9.

(2) V. Nicée d'Erytrée, *Pinacotheca Viror. Illustrium*, où il est parlé d'Octave Rinuccini.

lenteur ou la vivacité de ces accens, et se contenir dans de justes proportions, jusqu'à ce qu'après avoir passé par divers tons, la voix de l'acteur arrivât au point, où prenant celui du langage ordinaire, elle annonce une nouvelle expression. C'est ainsi que s'exprime Peri dans sa *Préface*, et c'est aussi ce que firent ces grands compositeurs, qui d'ailleurs ne pouvaient point aspirer à la perfection de l'art, dans le moment même qu'ils l'eurent découvert.

Maîtres et musiciens de notre tems, qui, avec l'orgueil propre à l'ignorance, regardez d'un œil de dédain les productions des autres siècles, dites-nous, s'il est un seul d'entre vous qui ait approfondi les principes philosophiques de l'art autant que l'ont fait ces hommes du XVI.e siecle, dont le style vous paraît si suranné?

Il est aisé de voir par tout ce qui vient d'être dit, que Caccini et Peri ont puissamment contribué par leur musique à la création de l'opéra sérieux, et que Rinuccini n'y a pas moins contribué par l'art avec lequel il a su adapter l'harmonie de ses vers à leurs compositions, mais plus encore par la dépendance où il les tenait, par son autorité et par l'étude qu'il avait faite des anciens: moyens à l'aide desquels il s'est fait l'inventeur d'un nouveau genre, qui a répandu tant d'éclat sur la poésie, sur la musique et sur la nation.

Premier opéra comique. Anfiparnaso comédie.

L'opera comique commença de même vers la fin du XV.e siècle. Le premier dont on ait connaissance est l'*Anfiparnaso commédia* dédiée à D. Alexandre d'Est, et publiée à Venise en 1597. On ignore le lieu et l'année où cet opéra fut représenté. L'auteur de la poésie et de la musique fut un Modénais, nommé Horace Vecchi, qu'il ne faut pas confondre avec Orphée Vecchi, musicien et maître de chapelle dans le même siècle. Il se donne, dans sa préface, pour être le premier qui ait mis en musique des poésies dramatiques; mais on peut juger par tout ce qui précède si cette prétention est fondée. L'*Anfiparnaso* tomba ensuite dans un tel oubli, qu'Apostolo Zeno, dans une lettre qu'il écrit à Muratori, assure n'avoir eu aucune connaissance de l'existence de cette pièce, que Maffei, Quadrio et Arteaga disent pourtant avoir vue. A la vérité, la poésie et la musique ne mériteraient point qu'on en fît mention, si ce n'était par égard pour l'avantage qu'elle a d'avoir été la première en ce genre. *Pantalon*, *Arlequin*, *Brighella* et *Cardone*, capitaine espagnol, en étaient les acteurs. On y parle Castillan, Bolognais, Italien et même Hébreu: qu'on s'imagine le beau galimathias que tout cela devait faire.

Le drame fut défiguré et étouffé dès son origine sous l'immense appareil des machines et des décorations. L'art de la perspective porté au plus haut degré de perfection, déployait toute la magnificence de l'architecture dans de vastes théâtres dignes de la grandeur romaine, qu'on ne pouvait espérer de remplir qu'à l'aide du concours de tous les arts réunis. A défaut de bonne musique, le goût des Italiens pour ces représentations chercha à se satisfaire dans l'emploi de ces mêmes arts; et le merveilleux, déjà préféré aux sujets historiques dans ces sortes de compositions, fut encore recherché davantage dans le mélodrame, dont il devint la loi fondamentale.

Etat de la musique jusqu'à la moitié du XVII. siècle.

Si les compositeurs venus après Rinuccini avaient marché sur les traces de ce beau génie, et envisagé avec autant de philosophie la relation qu'il y a entre le mélodrame et le merveilleux, il leur eût été facile, en mettant dans leurs fictions l'ordre et la vraisemblance convenables, de créer un nouveau genre de poésie dramatique, qui aurait flatté l'imagination sans choquer le bon sens. Mais, privés de tout esprit de critique, sans lequel on ne peut faire de progrès dans la carrière du goût, et prenant pour règle du beau le plaisir du vulgaire, ils firent de leurs compositions un cahos, un mélange monstrueux de sacré et de profane, d'histoire et de fictions, de mythologie antique et de mythologie moderne, de vrai et d'allégorique, de naturel et d'extravagant, confusément alliés ensemble, à la honte éternelle de l'art.

Ce désordre eut trois causes certaines; la première, la nature même du merveilleux; la seconde, le mauvais exemple d'un célèbre auteur, et la troisième la décadence de la poésie. Lorsque le merveilleux n'a pas pour fondement une croyance établie par la religion ou par l'histoire, il ne peut manquer de dégénérer en absurdité: car l'imagination livrée à elle-même, sans le secours des sens ou de la raison, ne voit plus où il lui convient de s'arrêter. La seconde cause fut l'exemple de Gabriel Chiabrera, qui, avec autant de verve dans la poésie lyrique, que de talent dans sa propre langue, mais dépourvu des qualités qui caractérisent un grand poète, contribua par le crédit qu'il s'était acquis dans un siècle déjà enclin au mauvais goût, à gâter l'opéra. Cet effet fut produit surtout par son *Enlèvement de Céphale*, qui fut représenté la même année, à la même occasion, et avec le même appareil que les drames de Rinuccini, auquel il est néanmoins bien inférieur dans ce qui concerne le drame. Le merveilleux y est em-

Causes qui contribuèrent à gâter l'opéra.

Représentations théâtrales.

ployé sans aucun discernement : Jupiter, l'Amour, Bérécinthe, l'Aurore, Céphale, Titon, l'Océan, le Soleil, la Nuit, les Tritons et les signes du zodiaque en sont les seuls interlocuteurs, excepté lorsqu'ils sont interrompus par le chœur des chasseurs, qui, tout mortels qu'ils sont, n'en ont pas moins l'honneur d'être admis aux confidences les plus intimes des dieux. L'action se passe dans les campagnes, dans l'air, et dans le ciel : ce qui fait que le poète parcourt d'immenses espaces en cinq actes, qui sont même fort courts. Il n'en faut pas davantage pour conclure qu'il ne peut point y avoir de liaison ni de chaleur dans le dialogue, et que les scènes doivent être décousues, les caractères imaginaires, contradictoires et sans intérêt. Le peu de sentiment qui y règne est tout à fait lyrique, c'est-à-dire puisé dans l'imagination du poète, et laisse le cœur vide. Mais le grand nom de Chiabrera couvrit tous ces défauts, et fit taire la critique. A son exemple les autres poètes ne songèrent qu'à éblouir les yeux sans penser au reste. Un drame était d'autant plus beau, que les changemens de scène y étaient plus fréquens et plus extraordinaires. On peut en juger par le *Darius* de François Beverini qui fut représenté à Venise, et dans trois actes duquel seulement il y eut quatorze changemens de décoration. En 1608 on représenta un drame, ou, pour mieux dire, un spectacle entremêlé de poésie dramatique, composée par le même Chiabrera à l'occasion du mariage de D. François Gonzague avec Marguérite de Savoie : spectacle où l'on déploya une grandeur et une somptuosité, dont la relation étonne le lecteur (1). Florence et Turin se firent souvent renommer par les drames qui s'y représentaient, la première comme s'étant toujours distinguée par son goût dans les arts, et la seconde à cause du concours des plus célèbres artistes français et italiens qui s'y rendaient, comme pour se disputer entre eux la palme du talent. On doit faire une mention particulière, pour la justesse de l'allégorie et la grâce de l'imagination, du *Ciel de cristal*, et de la *Gloire de Florence* : spectacles qui furent donnés avec la magnificence ordinaire de cette cour, à l'occasion du mariage de Côme de Médicis avec Magdelaine d'Autriche; et nous citerons de même le *Vaisseau de la félicité* et l'*Arion*, qui furent joués durant le carnaval de l'an 1628 dans le palais royal de Turin, en l'honneur de

(1) On trouve la description de ce spectacle en entier dans le troisième tome des ouvrages du même Chiabrera.

la naissance de Mad.e de France (1). Venise se distingua aussi par la magnificence et la pompe de ses représentations théatrales, dont une des plus mémorables fut le drame ayant pour titre la *Division du monde*, qui fut joué en 1675 aux frais et sous la direction du Marquis Guido Rangoni dans le théâtre de S.t Salvator, où toutes les parties du globe furent représentées à l'aide de machines d'une merveilleuse invention.

Défauts dans les mélodrames italiens etc.

Dans le même tems la poésie était la partie du drame à laquelle les compositeurs songeaient le moins. Le plan, la régularité, l'ordre des scènes, le bon sens, les passions, les caractères, l'intérêt théatral y étaient comptés pour rien. En transportant dans le mélodrame les défauts qui étaient communs alors à tous les autres genres de poésie dramatique, en alliant des évènemens et des personnages graves avec d'autres d'un caractère comique, en entrecoupant les scènes en prose de strophes de poésie appelées ariettes, et en mêlant des morceaux de prose à des scènes en vers, Hyacinthe André Ciccognini, de Florence, confondit, vers le milieu de ce siècle, tous les genres de poésie, et dénatura le mélodrame italien. Laissant à part les écrivains qui ont consacré leur plume à ces sortes de compositions, ainsi que les titres de leurs drames, nous observerons seulement qu'à peine en trouve-t-on quelques-uns de ces derniers, qui ne participent pas du mauvais goût universel. Ce sont les drames d'André Salvadori, qui connut mieux qu'aucun autre depuis Rinuccini l'art de faire des vers adaptés à la musique, et quelques-uns de ceux du comte Prosper Bonarelli, d'Adimari, du Moniglia, le *Triomphe de l'Amour* de Jérôme Preti, et un petit nombre d'autres. L'opéra comique se ressentit moins de la contagion, soit parce que le merveilleux y étant moins général il en reste davantage pour les caractères, soit parce que le style s'y approchant beaucoup du langage familier ne comporte point les frivolités, ni les licences de l'opéra sérieux. Aussi en trouve-t-on parmi les premiers plusieurs dignes d'appartenir aux meilleurs siècles, tels que la *Vérité errante* de François Sbarra, qui est assaisonnée d'une critique facétieuse, et dans laquelle les caractères sont bien tracés.

(1) L'Arteaga en donne un essai dans le I.er tome des *Rivoluzioni del teatro etc.*, pour faire connaître quelles étaient les décorations théatrales au XVII.e siècle.

La décadence de la poésie nuit aux progrès de la musique.

Cependant, la musique ne fesait que peu de progrès : depuis la naissance du mélodrame jusqu'à la moitié et plus du XVI.e siècle, on ne trouve pas un seul maître qui ait fait faire le moindre progrès à la musique pour l'expression. La manie des variations, des répétitions, des fugues, des passages renversés était le goût qui dominait alors, et auquel Soriano contribua beaucoup. L'harmonie était bien concertée, et se fesait remarquer par la plénitude des accords; mais aucun des compositeurs ne s'appliquait à mettre du rapport entre les paroles et le chant, ni à perfectionner la mélodie. Tel était à peu près le style de Giovanelli, de Teofili, de Ferrari, de Tarditi, de Frescosialdi, de Cornetto et autres, mais non de Claude Monteverde, qui approcha le plus de Caccini et de Peri.

L'état de médiocrité où se trouvait la musique avait donc pour cause le goût de prédilection qui régnait dans le peuple pour les machines et les décorations, et qui fesait qu'un bon machiniste était plus estimé qu'un bon musicien ou un bon poète. Telle est l'étroite alliance qui unit ces deux arts, que l'un ne peut guères se dépraver sans que l'autre n'en ressente quelque préjudice. Il n'y avait qu'une musique sans expression qui pût convenir à des paroles vides de sens et d'intérêt; et, quand la poésie était surchargée d'idées fausses ou puériles, il était bien naturel que la musique ne pût se soutenir que par des ornemens superflus.

Chanteurs renommés.

Du mauvais goût qui s'était introduit dans la musique et dans la poésie, les chanteurs prirent occasion de s'affranchir de l'autorité des poètes et des musiciens, et de s'arroger le principal rôle sur le théâtre, en cherchant à fixer uniquement sur eux l'attention du public. Jules Caccini, dont nous avons déjà tant parlé, avait été le premier à porter quelque rafinement dans le chant au moyen de certains passages, de cadences et de roulemens qu'il y avait introduits, et qui, sobrement employés, contribuèrent à donner de l'expression et de la grâce à la mélodie. Ce genre d'agrément cultivé depuis par Joseph Cenci, florentin, fut ensuite porté à sa perfection par Louis dit le *Falsetto*, par Verovio, Ottaviuccio Nicolini, Bianchi, Lorenzini, Giovannini et Mari, chanteurs renommés, mais surtout par les castrats qui commencèrent à paraître sur la scène au XVII.e siècle.

Introduction des castrats.

Dans l'origine des représentations dramatiques, le rôle de *soprano* (dessus) était le plus souvent joué par des enfans; mais le changement qui se fesait dans leur voix à mesure qu'ils avançaient

en âge, et la difficulté qu'il y avait à leur faire donner au chant toute l'expression du sentiment, firent naître aux directeurs des spectacles la pensée de se servir pour cela des eunuques. On ne peut pas déterminer d'une manière précise l'époque où ils furent employés. On voit seulement, par une lettre du célèbre voyageur Pierre de la Valle à Lellio Guidiccione de l'an 1640, que l'usage en était dès lors très-répandu sur les théâtres de l'Italie; et la renommée publiait les noms de Guidobaldo, de Campagnola de Mantoue, de Marc Antoine Gregori, d'Angelucci, et surtout de Loretto Vittori, dont Giano Nicio d'Erytrée fait les plus grands éloges (1).

Femmes admises sur la scène.

Dans les commencemens il était défendu aux femmes de paraître sur la scène, comme étant une chose dangereuse pour les bonnes mœurs. Mais peut-être dut-on les y admettre dans la suite, pour empêcher que des jeunes gens souvent sans pudeur et de mauvaises mœurs qui les remplaçaient, n'avilissent leur propre sexe sous les habits de femme qu'ils portaient. Leur admission devint même d'autant plus nécessaire dans le drame, qu'il n'y avait pas d'autre moyen de suppléer à la douceur de leur voix, que la nature a rendue si propre à exprimer le sentiment et à en communiquer les diverses affections: qualité qui est le principal objet du chant. Aussi trouve-t-on cet usage établi dès les premiers tems, et l'on vit se distinguer sur la scène à Mantoue la Muranesi et la Martinelli; à Florence les deux sœurs Julie et Victoire Lulli, qui furent au service de la cour avec la fille de Jules Caccini, et ailleurs les Lulli, la Sophonisbe, la Camilluccia, la Moretti, les Adrianes, et autres qui reçurent les plus grands applaudissemens sur divers théâtres d'Italie, et qui dédaignant le nom vulgaire de *chanteuses*, prirent celui de *virtuose*. Il ne parait pas cependant que la manière de chanter de ces tems-là méritât tant d'applaudissemens. A l'exception du peu de chanteurs que nous venons de citer, les autres avaient déjà le défaut qui a défiguré presqu'en tout tems la musique italienne, qui est celui des rafinemens puériles et ridicules. Les extravagances de la musique et de la poésie passèrent jusque dans le chant, et il était impossible qu'il y eût du naturel dans une mélodie, où les notes et les mots ne signifiaient rien.

Malgré tous ses défauts l'opéra ne laissait pas de plaire aux Italiens, soit à cause de sa nouveauté, soit parce qu'ils n'avaient

(1) *Pinacoteca* où il est parlé d'André Salvadori.

pas de meilleur spectacle. Si le cœur n'y entrait pour rien, du moins les yeux y trouvaient leur compte. Les licences multipliées qui défiguraient la musique et la poésie, n'empêchaient point cependant qu'il ne sortît quelquefois des instrumens certains sons qui allaient à l'âme, et de la plume des écrivains quelques traits heureux. La nature a cela de particulier, qu'il lui suffit de se montrer dans son véritable état, pour se faire aimer. Ce fut là le moment de la révolution qui se fit dans l'art. Les poètes commencèrent à reconnaître qu'on pouvait intéresser le cœur de préférence aux yeux, et les musiciens s'aperçurent également que toute la puissance de leur art, fondée sur les accords et les lois de l'harmonie, consiste principalement dans la mélodie. C'est là en effet la seule chose, dit avec raison le célèbre Arteaga, qui fait de la musique un art imitateur de la nature, à cause de la propriété qu'il a d'exprimer par la succession des tons et des notes les divers accens des passions. La mélodie, par ses mouvemens tantôt rapides, tantôt lents et tantôt régulièrement interrompus, a le pouvoir de nous arracher des larmes, d'exciter en nous la joie, la tristesse, la crainte et l'espérance, et même de nous donner du courage. Elle nous rappelle les images des objets qui ont fait quelqu'impression sur nos sens, toutes les fois qu'elle veut nous les peindre, comme par exemple le murmure d'un ruisseau, le bruit d'un torrent, l'horreur d'une tempête, le souffle d'un vent frais, les hurlemens des furies, le sourire des Grâces, le silence de la nuit, l'éclat brillant du midi d'un beau jour. C'est la seule partie de la musique qui produise des effets moraux sur le cœur de l'homme; c'est elle enfin qui soumet, pour ainsi dire, l'univers à l'empire de l'oreille, de la même manière que la peinture et la musique le soumettent, la première au jugement des yeux, et la seconde au pouvoir de l'imagination.

Mélodie.

Progrès de la mélodie, Cesti, Viadana, Carissimi, habiles compositeurs.

Telles furent les réflexions que firent d'abord les compositeurs italiens; dès lors le sentiment recouvra ses droits que les sens avaient usurpés, et au lieu de n'être qu'un simple assemblage de sons, la musique devint un art capable d'exprimer toutes les passions et de représenter tous les objets. Ce changement fut d'abord peu sensible, et il commença par la musique d'église. Horace Benevoli, Antoine Marie Abbatini, François Foggia, Pierre Picerli et le fameux Cesti furent les premiers à dégager l'harmonie du fatras du contre-point. Avec la basse continue qu'il inventa, Louis Viadana trouva la manière de régir l'harmonie comme il le voulait. Après la moitié du XVII.ᵉ

siècle Jacques Carissimi, fameux compositeur de Rome, commença à moduler les récitatifs avec plus de grâce et de simplicité. Mais le vrai style de la déclamation théatrale ne se reconnut bien distinctement que dans les compositions de Jean Baptiste Lulli, florentin, qui ayant passé dans son bas âge en France où il apprit la musique, y devint le coryphée de cet art, en imitant la musique sacrée des habiles compositeurs d'Italie. On retrouve dans les fameux motets de Carissimi et de Cesti, quand on les entend chanter par un bon musicien, la méthode d'où le premier prit ses récitatifs. La haute renommée de Louis XIV., au service duquel se trouvait Lulli, avait attiré des autres états à la cour de ce monarque, tous les premiers talens dans les arts et dans les lettres. De ce nombre étaient Louis Rossi, Archange Corelli et plusieurs autres Italiens, qui, après avoir imité et rivalisé Lulli à Paris, rapportèrent à leur retour dans leur pays, des idées plus claires et plus distinctes de l'harmonie. Partout alors le talent fit de nobles efforts, et l'on vit se distinguer Cassati et Melani à Rome, Segrenzi à Venise, Colonna à Bologne, Bassani à Ferrare et Stradela à Gênes. A leur exemple se formèrent de grands harmonistes tels que Gaétan Greco, Albinoni, Caldara, le fameux Jean Buononcini et Pierre Sandoni de Bologne, qui soutinrent si heureusement l'honneur du nom italien en Angleterre, malgré la célébrité dont y jouissaient justement les compositions de Hendel. Alors on rechercha l'expression, qui est à la musique ce que l'éloquence est au discours: on apprit à subordonner les unes aux autres toutes les différentes parties qui la composent, et à diriger le tout vers le grand objet qui est de peindre et d'émouvoir. On étudia plus soigneusement l'analogie qui doit toujours subsister entre le sens des mots et les sons de la musique, et l'on s'appliqua surtout à conserver l'unité de la mélodie, qui est dans la musique comme dans tous les beaux arts la règle fondamentale.

Lulli.

Cassati, Melani, Segrenzi etc.

On doit compter parmi les premiers auteurs de cette heureuse révolution Alexandre Scarlatti et Léonard Leo, napolitains, dans les compositions desquels les airs commencèrent à prendre de la grâce et de la mélodie, et à se faire remarquer par des accompagnemens plus soutenus et plus brillans. Vinci introduisit une force et une vivacité d'images admirables dans ce qu'on appelle le récitatif obligé, qui, par la situation tragique dont il offre l'image, par l'énergie que lui prête l'orchestre et par le pathétique dont il est rempli, est une des parties les plus intéressantes de la musique

Scarlatti, Leo, Vinci.

dramatique. Le dernier acte de la *Didon abandonnée*, composition de ce dernier maître, traité dans ce goût, est supérieur à tout ce que le pinceau de Jules Romain a de plus fort et de plus terrible.

Perti. On a également vanté Jacques Antoine Perti de Bologne, connu en Europe pour avoir été un des maîtres les plus habiles dans la musique d'église, et pour avoir fait un rare présent à l'art dans

Martini, Porpora, Renaud de Capoue. la personne de F. Jean Baptiste Martini, qui a été le plus fameux d'entre ses disciples. Nicolas Porpora, napolitain, et Renaud de Capoue, perfectionnèrent encore le *récitatif instrumenté*, le premier, en lui donnant un chant d'une admirable facilité, et le second en

Pergolèse. le soutenant d'un accompagnement plein d'expression. Pergolèse se rendit inimitable par un style grand et simple tout ensemble, par la vérité du sentiment, par le naturel et l'énergie de l'expression, par la propriété et l'unité du dessin : ce qui l'a fait surnommer à juste titre le Raphael et le Virgile de la musique. Semblable au premier de ces deux génies il n'eut d'autre guide que la nature, ni d'autre objet que de la représenter telle qu'elle est; comme le second il a manié avec un talent incomparable tous les styles qu'on emploie dans la musique, et s'est montré grave, majestueux, et sublime dans son *Stabat mater*; vif, impétueux et tragique dans son *Olympiade*; gracieux, varié et piquant dans son *Orphée*, mais toujours élégant et régulier dans sa *Servante maîtresse*: opéra qui, la première fois qu'il fut joué à Paris, fit une révolution soudaine dans le système musical des Français. Nul n'a su mieux que lui atteindre au but que doit se proposer un compositeur; nul n'a fait un meilleur usage du contre-point; nul n'a mis plus de chaleur et plus de vie dans les duos, qui sont une partie si intéressantes de la musique théatrale. C'est ce dont on a une preuve bien sensible dans son inimitable *Adieu* de Mégacle et d'Aristée de l'*Olympiade*, et dans son *Lo conosco a quegli occhietti* de la *Servante maîtresse*, qui sont l'un et l'autre des modèles du goût le plus parfait auquel on puisse aspirer en ce genre. Enfin il porta l'art de la mélodie théatrale au plus haut degré de perfection où elle soit encore parvenue, et peut-être se serait-il corrigé de quelques défauts inhérens à son génie, s'il n'eût point été moissonné par une mort prématurée. Ce grand musicien termina ses jours à l'âge de trente-trois ans, et, selon quelques-uns, victime de la jalousie des autres maîtres de chapelle qui le firent empoisonner. Scarlatti le jeune, Durante, Perez, Terradeglias, Lotti, Ziani,

Gasparini de Lucques, Sarro, Mancini et quelques autres montrèrent à leur exemple beaucoup de goût dans leurs compositions, quoique dans des styles un peu différens.

C'est particulièrement aux écoles qui commencèrent à fleurir après la moitié du XVII.e siècle, qu'il faut attribuer le perfectionnement de la musique instrumentale en Italie. Les plus renommées de ces écoles furent celles de Corelli et de Tartini. Le chef de la première, qui est regardé comme le plus grand harmoniste qu'ait eu l'Italie, se rendit principalement recommandable par la supériorité de son talent imitatif, par son habileté dans les modulations, par le contraste des parties dans ses compositions, et par la simplicité et les charmes de son harmonie. Lulli se reconnut lui-même inférieur à Corelli, lorsque poussé par une basse jalousie, il se prévalut de la faveur dont il jouissait à la cour de France, pour le faire renvoyer de ce royaume. On compte parmi les disciples de ce grand maître Locatelli de Bergame, Geminiani et Somis. Cependant les bizarreries et les tours de force dont le premier a rempli ses *caprices*, comme pour se donner le mérite d'avoir triomphé de la difficulté, ne seront jamais pris pour modèle, si ce n'est lorsque le fatras gothique sera préféré à la simplicité grecque. Le fameux Tartini a servi l'art par tous les moyens qui pouvaient contribuer à son avancement. Il fut habile exécuteur, maître éclairé, écrivain distingué, et sut imprimer l'esprit d'invention à tout ce qu'il entreprit de perfectionner. Il règne dans ses compositions une pureté de style, une unité de pensées, une inimitable simplicité et un pathétique doux et touchant, aussi agréables aux âmes sensibles, que difficiles à bien définir. Quelques-uns l'accusent de trop de sobriété dans les accompagnemens; mais ce prétendu défaut disparaît bientôt pour quiconque réfléchit, que le style de cet habile maître perdrait peut-être toute la finesse et toute la grâce de son coloris, si ses accompagnemens étaient plus forts et plus nombreux.

Ecoles célèbres de musique vocale et instrumentale.

Corelli.

Tartini.

Grâce au talent de ces maîtres célèbres et autres, l'art de l'accompagnement fut porté au plus haut degré de perfection, et l'orchestre fut composé par les uns et réglé par les autres avec une intelligence incomparable. Les maîtres napolitains se distinguèrent principalement dans l'ordonnance de l'orchestre, et il faut convenir que c'est à leur sagacité que l'Italie est redevable de sa supériorité dans cette partie de la musique dramatique. Galuppi, surnommé le Buranello, ne se distingua pas moins par son habileté en cela que

Orchestre perfectionné.

Galuppi, dit le Buranello.

par l'étude qu'il fit du *costume musical*, c'est-à-dire de l'art de spécifier par le genre d'intonation et de chant convenable, la nature et la situation des personnages qu'on veut représenter. Jummelli s'illustra de même par son talent dans cet art, et par les heureuses hardiesses de son vol, qui le rendent, pour ainsi dire, l'Horace des compositeurs, ainsi que par son habileté à allier l'expression au difficile, et par la fécondité et le brillant de ses motifs. Mais l'art de faire concerter les instrumens ne s'apprendra d'aucun maître mieux que du célèbre Hass, surnommé le Saxon, qui avait étudié la musique en Italie sous Scarlatti, et qui la traita en philosophe et en homme de génie.

Jummelli.

L'art du chant.

Du reste, rien ne contribua tant à illustrer la musique italienne à cette époque, que le grand nombre et l'habileté des chanteurs qu'on vit alors en Italie. Ces artistes s'étudiaient à donner encore plus de force à l'expression, non en défigurant la poésie, ni en recherchant des ornemens de fantaisie, comme on le voit de nos jours, mais en mettant toute leur attention à imiter l'accent naturel des passions; ils s'appliquaient surtout à acquérir une parfaite intonation, qui est le fondement de la mélodie; à déployer, à moduler et à soutenir la voix; à exécuter aisément et note par note chaque passage avec une juste gradation, pour faire ressortir toutes les nuances du sentiment; à appuyer en tems et lieu sur les tons soutenus, suivant qu'il s'agit d'exprimer la douleur ou la tristesse, en passant légèrement sur les autres qui sont généralement produits par des affections contraires; à préférer le naturel au difficile, et le style du cœur à celui du caprice; à ne faire usage que des embellissemens nécessaires au développement et à l'agrément de la voix sans jamais nuire à l'expression, et enfin à en faire valoir l'agilité naturelle, non avec une liberté qui ne tient que trop souvent du caprice, mais selon la nature du sentiment et de la passion à exprimer.

Ecoles pour l'avancement de cet art.

D'après ce système, il s'ouvrit dans plusieurs villes de l'Italie des écoles, où l'on s'occupait à perfectionner le chant. François Peli à Modène, Jean Paita à Gènes, Gasparini et Lotti à Venise, Fedi et Joseph Amadori à Rome, se distinguèrent par la fondation ou la direction de semblables institutions. Milan eut un maître célèbre dans la personne de François Brivio, et Florence dans celle de François Redi, qu'il ne faut pas confondre avec l'autre François Redi, qui a rendu tant de services à la langue et à la poésie italienne ainsi qu'à la physique. Mais, c'est à Naples et à

Bologne que se trouvaient les plus grands établissemens de musique sur la fin du dix-septième siècle. Parmi les écoles de la première ville, si renommée dans les fastes de la musique moderne, les plus célèbres furent celles de Léonard Leo, de Dominique Egizio, de François Feo, d'Alexandre Scarlatti et de Nicolas Porpora, d'où sortirent des artistes qui se firent admirer de toute l'Europe. Nous nous bornerons à en citer deux, qui parurent successivement sur la scène avec la plus grande gloire. Le premier fut Balthassar Ferri de Pérouse, fait ensuite gentil-homme, qui apprit la musique à Naples et à Rome vers la fin du XVII.e siècle, et réunit en lui toutes les qualités qui peuvent séparément faire la réputation d'un musicien. Sa voix avait par excellence tous les caractères, se pliait à toutes les inflexions, et commandait à toutes les affections. Rousseau a fait les plus grands éloges de cet artiste dans son Dictionnaire de musique (1). Le second a été Charles Broschi, gentilhomme, surnommé Farinelli et né à Naples, où il eut pour premiers maîtres de musique Scarlatti et Porpora. Aucun chanteur de nos jours n'a reçu de la nature un timbre plus sonore, ni une voix plus flexible et plus étendue. Il parcourait avec aisance tous les tons depuis les plus bas jusqu'aux plus hauts, et joignait en outre à un esprit créateur une souplesse d'organe, qui lui fesait trouver mille sortes de chants inconnues et nouvelles. Ces talens naturels furent admirablement secondés par l'art. Intonation parfaite, agilité incomparable, étonnante flexibilité dans la cadence, sobriété et charme d'ornemens bien imaginés, supériorité de goût dans le style léger comme dans le pathétique, facilité inimitable à élever et à abaisser sa voix, et toujours avec la plus grande justesse, suivant la nature du sentiment: telles étaient les qualités que réunissait ce grand artiste, et qui, outre les avantages de la fortune, lui valurent l'honneur de la croix de Calatrava en Espagne, où les représentations théatrales reprirent, sous sa direction, toute la magnificence et le bon goût d'Athènes. Antoine Bernacchi devint le coryphée de l'école bolognaise, dont François Antoine Pistocchi fut le fondateur. Antoine Raffo, Jean Tedeschi, Thomas Garducci et Jean Baptiste Mancini, ses élèves, justifièrent par leurs talens celui de leur maître. Pasi de Bologne, Charles Carlani et Pio Fabri, excellens tenors, Bartolino de Faenza et Minelli sortaient de la même école. Il serait trop long de rappeler ici les

Chanteurs.

Baldassar Ferri.

Broschi, dit Farinelli.

Garducci, Mancini, Pasi etc.

(1) Artic. *Voix.*

noms de tous les bons chanteurs qu'eut alors l'Italie, et de faire connaître les différens styles des Buzzoleni, des Cortona, des Matteucci, des Sifaci, des Carestini, des Sanesini, des Boschi, des Cuzzoni, des Visconti et de beaucoup d'autres. Nous ne voulons pas omettre cependant de faire mention de deux femmes, qui se firent entendre alors sur la scène avec autant de gloire que les plus célèbres chanteurs. La première fut Victoire Tesi, de Florence, élève de Redi et de Campeggi; la seconde Faustine Bordoni de Venise, aussi élève de Michel-Ange Gasparini, et qui eut en outre l'avantage d'être l'épouse du grand Saxon.

La Tesi et la Bordoni.

Avec cette multiplicité de talens en tout genre, l'Italie devint pour tous les autres peuples l'école de la science musicale, ensorte que les plus grands compositeurs vinrent y faire de nouvelles études; et il y en eut même qui s'appliquèrent à perfectionner l'opéra italien, surtout lorsque les drames du Métastase eurent acquis le droit d'être placés au premier rang sur la scène lyrique. Le Saxon, Handel, Bach et Gluck et beaucoup d'autres maîtres étrangers mirent en musique des drames écrits en italien, qui furent représentés avec éclat par des artistes italiens des deux sexes dans toutes les cours de l'Europe, et firent couler en Italie une quantité assez considérable de richesses. Maintenant, nous exposerons en peu de mots les causes qui déterminèrent les Italiens à réformer leur opéra, et nous verrons comment ils parvinrent à perfectionner leur poésie lyrico-dramatique.

Progrès de la poésie lyrico-dramatique.

Uniquement réservé autrefois à célébrer les mariages des princes ou autres sujets de réjouissance dans les cours, l'opéra commença à être donné en spectacle dans des théâtres mercenaires, où la cupidité d'entrepreneurs avides de gain ne lui permit pas de paraître avec l'appareil et la pompe qu'exige la représentation de sujets tirés de la fable. Le changement qui se fit ensuite dans la musique ayant attiré aux chanteurs toute l'attention que le public prêtait autrefois aux machinistes, les musiciens s'estimèrent davantage, et mirent des prix exorbitans à leurs engagemens: ce qui fit sentir la nécessité de recourir à quelqu'autre expédient propre à faire regagner d'un côté l'excès de dépense qu'on fesait de l'autre. Profitant donc de cette heureuse disposition, qui peut-être était plutôt l'effet de causes accidentelles, que de l'intention expresse d'avoir un meilleur opéra, les bons écrivains de l'Italie s'empressèrent de travailler à la réforme de la poésie. A peine commença-t-on à comprendre que le vrai, le grand, le pathétique, le

simple étaient les seuls moyens de parler au cœur, qu'on vit aussitôt disparaître tout cet appareil de fictions, et tout ce cahos d'évènemens et de merveilleux, uniquement inventés pour surprendre l'imagination au défaut de la nature. Les peintures nobles, les passions fortes, les grands caractères pris dans l'histoire grecque et romaine, furent substitués sur la scène à la dépravation du bon goût qui dominait partout. Cette réforme dans le mélodrame fut opérée par les poètes les plus célèbres de cette époque. Charles Maggi et François Léméne écrivirent plusieurs drames, qui, malgré les agrémens bizarres et les caractères maniérés dont ils sont surchargés, ne laissent pas d'être conduits avec quelque régularité et avec un peu de goût. Capece en fit quelques-uns où la poésie est plus coulante et plus harmonieuse, et l'intrigue menée avec plus de rapidité. Silvio Stampiglia, romain, poète impérial, en composa beaucoup, dont les sujets étaient puisés dans l'histoire. Quelques écrivains prétendent qu'il fut le premier à donner à l'opéra une fin rejouissante; mais il est reconnu que cet usage est aussi ancien que l'opéra même en Italie. Stampiglia mérite néanmoins quelque distinction, pour avoir été un des premiers à purger le mélodrame du mélange de tragique et de comique, des évènemens compliqués et de l'emploi immodéré des machines qui le défiguraient. Il a néanmoins ignoré l'art de rendre le récitatif harmonieux, et plus encore celui de faire des ariettes propres à la musique. Bernardoni, autre poéte impérial, et Antoine Salvi, florentin, suivirent l'exemple de Stampiglia. Scipion Maffei fit voir dans sa *Ninfa Fida*, que les talens pour la poésie tragique différent de ceux qu'exige la poésie d'opéra. Jacques Martelli de Bologne est fleuri et varié; il a tracé passablement les caractères, et fait quelques ariettes de bon goût. Eustache Manfredi, dans l'*Acis* et dans la *Daphné* qu'on lui attribue, se montre bien éloigné du talent qui brille dans ses poésies lyriques. Apostolo Zeno de Candie, poète et historien de l'empereur Charles VI, se rendit encore plus recommandable par les heureux changemens qu'il fit dans le drame. Il en corrigea les mœurs licencieuses en transportant sur la scène tous les beaux exemples d'amour pour la patrie, d'ardeur pour la gloire, de constance généreuse dans l'amitié, de fidélité en amour, de prudence, de magnanimité et de vertu quelconque qu'il put recueillir dans l'histoire. Son style est correct et soutenu, son invention est variée, et les évènemens sont mieux amenés dans ses compositions que dans celles de ses

Capece, Stampiglia.

Bernardoni, Salvi, Maffei, Martelli.

Manfredi.

Zeno.

prédécesseurs. Les sujets sacrés qu'il a traités ont pris sous sa plume un caractère de gravité et d'énergie particulier, et ses drames seront toujours les meilleurs qu'ait eus l'Italie en ce genre jusqu'à Métastase. L'opéra comique même lui dut de nouveaux charmes, et parmi ses autres productions de ce genre son *Don Quichotte* mérite d'être cité. Mais la précipitation avec laquelle il composait ses drames est cause que son style manque quelquefois de correction. Il ne connut point assez la nécessité de mettre de la rapidité dans le mélodrame: aussi ses scènes sont-elles trop longues, et ses sujets trop compliqués et trop chargés d'incidens : ce qui ne pouvait manquer d'y rendre l'action et la musique également froides et languissantes. Le peu de soin qu'il met dans le choix des mots indique même qu'il avait l'oreille peu délicate. On l'accusera peut-être aussi de pécher par le sentiment, et de ne pas être fort instruit dans la philosophie des passions. L'Italie n'avait pas encore son Métastase, qui se rendit l'écrivain unique et privilégié des musiciens, et fit les délices des gens de goût. Il a su être tout à la fois concis et clair, rapide et coulant, égal et varié, harmonieux et pittoresque. En lui tout est facile et prompt : on dirait presque que les mots on été inventés exprès pour être placés où il le veut, et de la manière qu'il le veut. Nul n'a su plier mieux que lui la langue au caractère de la musique; il a même porté le soin jusqu'à varier le mètre suivant la diversité des passions, en employant des vers courts dans les cas où l'âme épuisée de langueur semble ne pas avoir assez de force pour achever d'exprimer ce qu'elle sent, et en fesant usage de vers pleins, rapides et inégaux lorsqu'il s'agit de faire parler le courage. Nul n'a su adapter mieux que lui les cordes de la lyre grecque à la lyre italienne, ni s'investir plus heureusement du génie des poètes grecs. Nul enfin n'a connu mieux que lui le caractère de l'opéra, ni mieux su approprier le style lyrique au mélodrame, sans que les ornemens de l'un nuisent le moindrement aux fictions de l'autre, et sans que le naturel du second répugne au pittoresque du premier. La douceur de son style, une certaine mollesse dans les expressions comme dans les images, un rhytme facile sans être trop nombreux, toutes ces qualités réunies à un heureux mélange de sons dans l'ordre et dans l'arrangement des syllabes, qui sont précisément celles que demande la poésie d'opéra, forment le caractère distinctif du style de Métastase. Passant ensuite au choix et au plan de ses sujets, ce poète a prouvé mieux qu'aucun autre que l'opéra est su-

Métastase.

Son style.

Sujets et plan de ses drames.

sceptible de toute la régularité des autres compositions dramatiques, et que, sans lui rien faire perdre de ses charmes, l'histoire qui alimente aujourd'hui ses représentations, lui assure une durée qu'il n'aurait pas sans elle. Ce ne sont plus les fictions de l'ancienne mythologie, mais la vérité et la raison qui constituent maintenant la nature du drame. Métastase l'a même approché de la tragédie : ce qui n'est pas un mince avantage remporté par la raison sur l'imagination et sur le préjugé. Son aimable philosophie s'empare de toutes les facultés de l'âme, et ne dédaigne point d'emprunter les charmes de l'éloquence ou de l'harmonie pour y faire pénétrer la vérité. Si l'on parle de la morale ou de la science qui traite des devoirs de l'homme et l'affermit dans leur pratique, quel autre lui a rendu plus de services ? Qui a peint la vertu sous des couleurs plus aimables ? Mais ce qui forme le caractère dominant du Métastase, ce qui le rend si cher aux âmes sensibles, ce qui lui assure des droits à la reconnaissance des lecteurs, c'est le talent qu'il a de toucher et d'émouvoir. Aucun autre poëte dans l'Italie ni au dehors ne lui est comparable en ce genre. Le naturel qui règne dans quelques fragmens de ses poésies ferait presque croire, que son talent ne brillait que dans la partie lyrique du mélodrame ; mais quelle haute idée ne doit-on pas concevoir de lui, quand on voit qu'il est encore en quelque sorte au dessus de lui-même dans les morceaux de pathétique ? Qu'on lise tous ses drames, qu'on examine ses récitatifs, et particulièrement ses ariettes et ses duos, et l'on verra que de moyens d'expression il a fournis aux compositeurs qui les ont mis en musique. Il serait trop long d'indiquer, même succinctement, tous les endroits où Métastase manie et peint les passions avec un art et des couleurs inimitables ; cependant la manière dont il traite l'amour mérite quelque réflexion. Métastase a trouvé le seul moyen de présenter cette passion sur la scène, c'est celui d'épurer la nature et de concilier la raison avec la sensibilité, en montrant que la vertu peut prêter à cette passion séduisante des charmes non moins puissans que ceux de la beauté. C'est ainsi qu'il a pris un doux empire sur les âmes bien nées, qui, même, s'ouvrent à lui avec d'autant plus de confiance, que la pudeur n'a jamais à s'alarmer des peintures qu'il fait de l'amour, et qu'elles y trouvent souvent une image fidèle de leur propre situation. Métastase est l'auteur que tout le monde veut lire ; les hommes, parce qu'il leur offre des tableaux dont ils retrouvent en eux l'original, les femmes, parce que

Philosophie.

Art d'émouvoir.

Manière dont il traite l'amour.

nul autre écrivain ne leur a fait connaître mieux que lui le pouvoir de la beauté et l'ascendant de leur sexe. Nul n'a plus approfondi que lui la philosophie de l'amour : philosophie qui, toute facile qu'elle paraît à comprendre parce qu'elle est commune à la plupart des hommes, ne laisse pas cependant d'avoir été trop peu connue des grands poètes dramatiques. Nul enfin n'a peint cette passion avec des couleurs plus naturelles, soit qu'il en dévoile les affections les plus secrètes, soit qu'il analise les plus compliquées, soit qu'il dévoile l'erreur de ses apparences les plus trompeuses. Sa touche, qui est toujours celles d'un grand maître, est à la fois tendre et sublime; et, dans les personnages dont il peint les passions, il sait allier le caractère romain avec l'urbanité française et la sensibilité italienne.

Mais l'Italie ne doit pas seulement le considérer comme supérieur dans le mélodrame, genre de composition où il n'a pas eu encore d'égal, elle lui est encore redevable en grande partie du degré de perfection où ont été portés dans le dernier siécle et dans le nôtre les arts du chant et de la composition. Les Pergolèse, les Vinci, les Jummella, les Buranelli, les Terradeglias, les Perez, les Duranti et tant d'autres compositeurs, ainsi que les célèbres chanteurs Farinelli, Caffarielli, Ghizzielli, Guarducci, Guadagni, Pacchiarotti, Crescentini et Marchesi peuvent être appelés avec raison des élèves de Métastase, dans les ouvrages duquel ils ont puisé cet accent passionné qui fesait le principal charme de leur chant, et où ils ont trouvé à perfectionner leurs rares talens. C'est bien en effet avec autant de vérité que d'éloquence, qu'en parlant du jeune homme qui désire savoir si la nature l'a favorisé de quelqu'étincelle de cette flamme céleste qu'on appelle génie, le philosophe de Genêve s'exprime ainsi : « Veux-tu le savoir? dit-il, vas, cours à Naples, entends-y les chefs-d'œuvre de Leo, de Jummella, de Durante et de Pergolèse. Si tes yeux sont inondés de larmes; si tu sens palpiter ton cœur; si les sanglots étouffent ta respiration, prends le Metastase et mets-toi à l'ouvrage. Son génie échauffera le tien, tu seras créateur à son exemple, et bientôt les yeux des autres te rendront les pleurs qu'il t'aura fait verser à toi-même ».

Progrès de la perspective théatrale, et de quels avantages l'art de la décoration est redevable à Métastase.

L'art de la décoration théatrale n'a pas moins d'obligations à ce fameux prête dramatique. La perspective avait déjà fait beaucoup de progrès. Le talent d'agrandir en apparence les objets et les lieux

de petite dimension, de changer en un clin-d'œil et avec facilité les décorations, de varier à l'infini l'effet des lumières, et surtout l'invention des points de vue accidentels, ont porté l'art de la perspective au plus haut point qu'il puisse atteindre. Si, dans les beaux arts, le grand secret est de savoir présenter les objets de manière à ce qu'il reste toujours au spectateur quelque chose à imaginer lorsqu'ils échappent à ses sens, il n'est pas douteux qu'en s'écartant quelquefois des points de vue qui s'offrent en face, et dans lesquels la puissance visuelle et l'imagination semblent apercevoir le terme de leurs facultés, on a ouvert une carrière immense à l'imagination curieuse de ceux qui regardent la scène de loin. L'auteur de cette intéressante observation a été Ferdinand Bibbiena de Bologne, qui se rendit recommandable dans son pays et au dehors, et qu'on a surnommé justement le Paul Véronèse du théâtre. Alors la perspective ne fut plus employée à exposer aux yeux des spectateurs des êtres fantastiques, mais à représenter et à embellir les objets réels de l'univers. Alors le drame fut affranchi de l'esclavage où le tenaient les machinistes; et prenant désormais pour compagnes et non pour souveraines la décoration et la mélodie, il brilla d'un éclat qu'il n'avait jamais eu auparavant.

Cette intelligence de la décoration théatrale dans Métastase, jusqu'à présent peu remarquée de tous ses lecteurs, mériterait que nous en fissions une mention particulière, pour montrer combien il était versé dans cette partie importante du mélodrame. L'homme de goût serait étonné de voir avec quelle heureuse facilité il sait imaginer les lieux les plus convenables à la scène, avec quelle habileté il varie les situations locales, avec quel goût il distingue celles qui peuvent flatter l'imagination des spectateurs, de celles qui pourraient la fatiguer; il verrait la finesse et le contraste toujours aimable qu'il met entre les différentes scènes qui parlent aux yeux; il admirerait enfin l'étendue de ses connaissances dans la géographie, dans les rites, dans les productions, dans les costumes propres à chaque pays, et généralement dans tout ce qui peut prêter de la magnificence et de l'éclat à une représentation théatrale.

Le peintre des décorations trouverait tracé dans les compositions de ce poète renommé le cercle dans lequel il peut donner carrière à son talent, sans craindre de choquer le bon sens; il trouverait encore dans le plan de chacune d'elles le rapport secret qu'il faut toujours mettre entre la musique et la perspective, ou, ce qui est

la même chose, entre l'oreille et l'œil; et il verrait combien de peines le poète lui a épargnées, combien de moyens il lui a ménagés pour préparer, soutenir et accroître l'illusion, combien d'idées nouvelles, combien de traits de génie il lui présente tantôt dans ses changemens de scène, et tantôt dans les belles peintures qui s'offrent de tems à autre dans ses compositions. On trouvera par exemple un beau tableau de Le-Brun dans la *Nitteti*, et un autre non moins beau de l'Albane dans l'*Alcide al Bivio*, et on observera en général l'attention judicieuse de ce poète à ne présenter sur la scène, que des coups de théâtre qui peuvent être exécutés convenablement et avec dignité par les acteurs.

Défauts dans les drames du Métastase.

Après l'exposé que nous venons de faire des rares qualités de Métastase, nous ne croyons pas qu'on nous fasse un crime d'indiquer ici quelques-uns de ses défauts, pas plus qu'on n'accusa de félonie, le philosophe qui osa décrire les taches du soleil. Le plus saillant et le principal de ces défauts, c'est d'avoir amolli ou plutôt efféminé le drame, en y introduisant l'amour d'une manière peu convenable à l'objet des représentations théatrales. Il n'y a pas un seul de ses drames où cette passion ne joue un rôle. Son *Caton*, son *Thémistocle*, son *Regulus*, où certes on ne devait pas s'attendre à la trouver, n'en sont pas exempts. Au lieu d'une ou de deux intrigues amoureuses, il en mêle quelquefois jusqu'à trois ou quatre dans quelques-uns de ses drames. Encore si cet amour était toujours la première passion d'où dépende le dénouement de l'action, si c'était une passion assez forte pour être théatrale! Mais ce n'est au contraire le plus souvent, qu'une passion purement épisodique et subalterne, un vain cérémonial de scène: d'où il suit assez souvent que, non seulement elle fait languir l'intérêt, mais qu'elle affaiblit même la force et ralentit la rapidité de l'action principale. La peinture de cette passion sur le théâtre ne souffre point de milieu: ou l'amour triomphe seul dans le tumulte et parmi les péripéties, ou, placé au second rang, il devient une occupation frivole et insipide. Ainsi nous applaudirons dans Métastase aux transports amoureux d'*Hypermnestre*; nous pleurerons la passion funeste et vraiment tragique de *Timante* et de *Dircée*; nous tremblerons pour la vertueuse *Zénobie*, en but aux soupçons du fougueux et cruel *Rhadamiste*; mais quel intérêt peut-on prendre aux soupirs affectés d'*Aménophis*, de *Barsène*, de *Cléophile*, de *Sélène*, de *Mégabise*, de *Tamiris* et de tant d'autres personnages, qui ont l'air de ne s'aimer que

par pure formalité théatrale. Quel sentiment concevoir du langoureux Barca à côté du caractère sublime de Régulus; des faiblesses de Xerxès devant l'incomparable générosité de Thémistocle; de la froide jalousie d'Arbace en face du fier Caton? Ce défaut est la cause principale de cet air efféminé, de ces teintes faibles et languissantes, qui défigurent les caractères de plusieurs des personnages du Métastase. On voit au premier coup-d'œil que ce n'est point un Assyrien, un Tartare, un Africain, un Chinois qui parle, mais le poète, qui leur prête souvent ses sentimens et l'opinion de son siècle. Par exemple on est étonné de voir, qu'au milieu des soins d'une importante négociation dont il était chargé entre les deux républiques de Carthage et de Rome, Amilcar, ambassadeur de la première, puisse soupirer tout à son aise pour une esclave, aux yeux mêmes des Romains ses fiers antagonistes; que Fulvius envoyé de Rome pour décider du sort du monde entre César et Caton, exprime de tendres sentimens sur la scène pour la veuve du grand Pompée; et que César, qui devait penser à tout autre chose qu'à une galanterie ridicule, fasse le langoureux en termes qui ne conviennent qu'à un Céladon ou à un Amynte. Ce défaut en entraîne un autre dont notre poète n'a pu se corriger entièrement, c'est de mettre souvent le style de l'imagination à la place de celui du sentiment, et de préférer au langage de la nature les vains ornemens de l'esprit. Rien de plus ordinaire dans ses compositions, que d'entendre des personnages donnant un conseil, ou agités par quelque passion, se comparer à un navire, à une fleur, à un ruisseau, et prolonger cette comparaison durant huit ou douze vers. De la même cause proviennent cette foule de scènes inutiles et simplement de remplissage, encadrées par force dans le sujet, seulement pour se conformer à l'usage de mettre partout de l'amour. Mais ces défauts et autres, qu'on reproche justement à Métastase, sont peu de chose en comparaison de ses rares qualités. Ces considérations critiques n'empêchent pas cependant que nous n'indiquions ici comme excellens dans le nombre de ses drames la *Clémence de Titus*, *Achille à Scyros*, l'*Olympiade*, le *Démophon*, l'*Issypile*, *Zénobie*, *Regulus*, *Thémistocle*, *Béthulie délivrée*, *Joas* et presque tous ses *Oratoires sacrés*; et comme bons, l'*Ezio*, *Artaxerxès*, le *Héros Chinois*, *Demetrius*, *Caton*, *Hypermnestre*, *Adrien*, *Cyrus reconnu*, *Siroès*, la *Nitteti*, le *Triomphe de Clélie*, l'*Asile d'Amour*, la *Querelle des Dieux*, l'*Astrée apaisée*, et quelques autres compositions dramatiques d'un genre in-

férieur. Il est permis aussi d'avoir un peu d'indulgence pour ses autres drames le *Justin*, la *Didon*, la *Sémiramis*, le *Roger*, *l'Alexandre* et le *Roi Pasteur*. A Dieu ne plaise que, par la distinction que nous venons de faire entre ces diverses productions, nous entendions porter la moindre atteinte au mérite de leur illustre auteur, que nous regarderons toujours comme un des premiers poètes de notre nation, et même comme le premier poète lyrico-dramatique de l'Europe.

Décadence de l'opéra italien.

Mais, par un effet nécessaire de l'instabilité des choses humaines, les arts ont, comme tout le reste, leur commencement, leurs progrès et leur décadence. Il ne faudra donc pas s'étonner si, dans la description que nous allons faire de l'état actuel de notre opéra, on n'entend plus les noms des grands hommes qui l'ont porté à un si haut degré de splendeur; si toutes les parties dont se compose le drame, autrefois dirigées vers un même but, languissent aujourd'hui disjointes et isolées les unes des autres, et si l'on voit transplantés dans d'autres contrées de l'Europe quelques rameaux du laurier florissant, que la nature semblait avoir destiné à croître seulement sur le sol fortuné de l'Italie. Pour mettre le lecteur à portée de juger de la dégradation actuelle du mélodrame, nous allons en examiner les principales causes afin d'en venir ensuite aux particularités les plus importantes.

Causes générales.

L'expérience nous apprend que l'opéra, genre de spectacle d'une magnificence dispendieuse, est aujourd'hui comme le rendez-vous des gens oisifs, qui ne sachant comment passer leur tems, achètent à bon marché la commodité de s'ennuyer pendant quelques heures, et qui ne trouvant pas dans les prestiges et dans l'illusion de tous les sens un remède suffisant contre l'ennui qui les accable, cherchent à s'en soulager par quelqu'entretien privé et le plus souvent bruyant, par quelqu'intrigue de galanterie, ou par le jeu, sans faire la moindre attention au spectacle. Mais lorsque quelqu'acteur favori vient pour frédonner son ariette, alors on l'écoute dans un profond silence; et, avant qu'il ait fini, sa voix est toujours étouffée par des acclamations, par des bravos et des applaudissemens forcenés: après quoi chacun reprend le genre de passe-tems qui l'occupait auparavant. Quelle peut être la cause d'un si étrange changement? Nous avons un contre-point, dont les anciens n'avaient, dit-on, aucune notion; nous avons une harmonie bien plus riche et bien plus rafinée que la leur; et l'on assure encore

que nos instrumens actuels de musique peuvent produire une bien plus grande variété de combinaisons de sons. Mais toutes ces ressources, en prêtant de la grâce et du brillant à notre musique, font en même tems qu'elle est moins propre à remuer les passions, et à exciter ces émotions vives et profondes, ce *Pathos* qui devrait être le grand but de tous les arts de représentation. On n'aura pas de peine à reconnaître la vérité de cette assertion, qu'on pourrait regarder d'abord comme un paradoxe, si l'on réfléchit que la faculté qu'ont les sons d'émouvoir ne dérive que de leur plus grande conformité avec ceux de la nature, c'est-à-dire de l'expression plus exacte de ces tons naturels, qui manifestent dans l'homme la douleur, la colère, la joie ou quelqu'autre passion forte et impétueuse. Or il est incontestable que, plus il y a d'art et de complication dans l'harmonie, plus elle s'écarte de cet accent passionné, et que les tons dévient d'autant plus de leur caractère d'imitation, qu'il y entre plus d'art et plus d'agrément : car leur succession dans la voix de l'homme, simple par elle-même et spontanée, n'a rien de commun avec la succession des tons de la musique retenue captive dans les liens de tant de règles harmoniques. De cette manière, tout rapport s'évanouisant entre la manière d'imiter et l'objet imité, on ne doit pas être surpris que le cœur demeure indifférent et froid au milieu de ce pompeux étalage d'harmonie. Il n'y a qu'un nombre déterminé d'inflexions de voix propres à produire dans toute sa force un sentiment ou une image, et ces inflexions sont d'autant plus énergiques, qu'elles expriment plus fidèlement l'accent de la nature. C'est pour cela qu'un simple cri, un gémissement, un soupir arraché par la douleur à un malheureux qui souffre, nous émeut profondément. La puissance de la mélodie consiste donc à saisir, par le moyen des sons, le petit nombre de traits caractéristiques que fournit l'objet à imiter. Tout ce que l'art y ajoute n'est plus le langage du sentiment, mais seulement une circonlocution, une phrase de rhétorique du musicien. Il n'est donc pas étonnant, qu'au lieu de renforcer nos sensations en les simplifiant, la musique moderne les affaiblisse au contraire en les multipliant à l'excès, et en mettant à la place du vrai ton des passions, des cadences, des arpèges, des roulemens de voix et autres prétendus agrémens, et qu'à la fin de tout cela les spectateurs se trouvent comme le Midas de la fable mourant de faim au milieu de tous ses trésors.

Cette vérité est en outre confirmée par l'histoire : car nous y voyons, que la musique des Grecs perdit le grand secret d'émouvoir, à mesure qu'elle s'éloigna de sa simplicité primitive. Ceux qui voudraient connaître en quoi notre système musical diffère de celui des Grecs, et en quoi consiste la perfection de ce dernier et les inconvéniens du nôtre, pourront lire le chapître XII des *Révolutions du théâtre musical* d'*Arteaga*. Nous nous bornerons à étayer notre opinion de l'autorité d'un écrivain, non moins connu de l'Europe que de l'Italie par ses connaissances en musique. C'est le célèbre P. Martini, qui semble avoir résumé dans le passage suivant ce qu'Arteaga a dit des deux musiques. « L'objet principal de leur musique (celle des Grecs) était d'émouvoir, tandis que celui de la nôtre est de flatter l'oreille et de plaire par des rafinemens d'art introduits dans toutes ses parties. Que si notre musique arrive quelquefois, mais bien rarement, à émouvoir, c'est une preuve qu'elle n'a pas essentiellement en elle cette propriété „. On peut voir encore comment s'explique à ce sujet M.r Marcellus dans sa *Préface à sa Paraphrase musicale sur les vingt-cinq premiers pseaumes*, en parlant de toutes les qualités, qui, dans la musique des Grecs, concouraient à exciter les passions (1).

Causes particulières de la décadence de l'opéra

Parmi les causes particulières de la décadence actuelle de l'opéra, Arteaga compte encore avec raison le manque de philosophie dans les compositeurs, la vanité et l'ignorance des chanteurs, et l'abandon presque total de la poésie musicale. Et en effet, le premier et le principal défaut de notre musique théatrale est d'être trop recherchée et peu philosophique, de n'avoir pour but que de flatter l'oreille, de ne point toucher le cœur, et de ne pas rendre le sens des paroles : ce qui pourtant devrait être la fonction unique de la musique représentative. C'est ce qui arrivera toujours tant qu'on négligera l'imitation de la nature, et qu'on laissera le vrai, le grand, le pathétique et le simple pour des tours de force, des caricatures et de faux ornemens. Les maîtres d'aujourd'hui rendent bien hommage au génie des grands compositeurs qui les ont devancés, mais sans chercher à les imiter dans leurs ouvrages. Chacun d'eux veut être original et se frayer des routes nouvelles; mais comme la véritable ne se trouve que dans la nature qu'ils ne connaissent pas, leurs inventions se réduisent uniquement à un style de fantaisie, à un rafinement puéril qui,

(1) *Estro poetico-armonico*, Tom. I. pag. 4.

tout en flattant leur vanité, dégrade entièrement la musique. Voyons maintenant comment se fait à présent la musique de l'opéra.

Manque de philosophie dans les compositeurs.

La perfection à laquelle les maîtres modernes ont voulu porter la musique instrumentale n'a pas peu contribué à faire perdre l'expression au mélodrame. Leurs devanciers, c'est-à-dire Leo, Pergolèse et Vinci n'avaient pensé qu'à faire valoir le chant et la poésie, et non les instrumens, dans l'opinion judicieuse où ils étaient, que les sons de ces derniers n'étant qu'une espèce de commentaire sur les paroles, c'était une folie insoutenable que de vouloir les faire primer sur la voix et le sentiment. L'énergie de la musique était alors tout entière dans l'expression des paroles, que l'orchestre ne fesait qu'accompagner. Cette simplicité ne put pas long-tems captiver le goût frivole du public ni l'esprit fantasque des maîtres. L'espèce et le nombre des instrumens furent augmentés, les accompagnemens devinrent peu à peu plus riches, et l'orchestre prit plus de force et de vigueur, surtout sous la direction de Buranello, de Hass et de Jumelli, qui surent néanmoins la maintenir dans de justes bornes, persuadés que la musique instrumentale doit être pour la poésie (1), ce qu'est pour un dessin bien imaginé la vivacité du coloris. L'usage en fut porté plus loin par Lampugnani, compositeur de musique milanais, qui tourna toute son attention vers cet objet. Depuis lui jusqu'à nos jours, cette partie du mélodrame a reçu des accroissemens au delà de ce qu'on pouvait imaginer. On a fait entrer dans l'orchestre les instrumens les plus bruyans, et l'on ne semble avoir eu en vue que d'y faire du bruit. On serait tenté de prendre certains airs accompagnés de tout ce vacarme, pour l'expression musicale d'un combat engagé entre deux armées. Etouffée sous le tonnerre roulant de notes multipliées qui se succèdent avec une extrême rapidité, la voix du chanteur n'est plus ou presque plus entendue des auditeurs. Ce sont les instrumens qui chantent et non le personnage; et le spectateur ne sachant point à quelles paroles ni à quels sentimens se rapporte toute cette harmonie, les sensations qui se succèdent en lui deviennent inutiles, parce qu'elles manquent d'objet. De cette manière l'opéra n'offre pas plus de vraisemblance ou d'intérêt, qu'un simple concert; et c'est vraiment là le cas de dire avec Fontanelle: *sonate, que me veux-tu?*

Que dirons-nous du peu d'égards qu'ont ordinairement les maîtres de musique pour la poésie? Tantôt ils se permettent même de

(1) Gluck, dans la préface à la musique d'Alceste.

mutiler les vers nécessaires à l'expression du sentiment par complaisance pour le chanteur ; tantôt ils renversent l'ordre des strophes, en fesant précéder ce qui devrait suivre, et suivre ce qui devrait précéder; tantôt un commandement absolu du prince, ou quelqu'autre circonstance pressante appelera ailleurs l'acteur, qui pourtant reste une demi-heure à sa place, où le maître de musique le retient à dire, *je pars, je pars, je pars*, sans cependant partir; tantôt enfin, deux adversaires bouffis de colère, seront sur le point de se battre, mais la musique les retient un quart d'heure la main sur la garde de leur épée, et se menaçant de la manière la plus mélodieuse du monde. C'est encore pis quand la musique fait des solécisme, en exprimant un sens absolument contraire à celui des mots. Dans le drame intitulé, *I tre amanti ridicoli*, Caluppi, un des maîtres de musique les plus renommés, mit un air de menuet à ces deux vers: *Oh che rabbia oh che furore! -- Io mi sento lacerar.* Juste ciel! la fureur et la rage dans un tems de menuet: il ne lui restait plus qu'à mettre le *Miserere* en contredanse. Au contraire, quand on examine les compositions du Pergolèse, de Leo et de Vinci, et quand on a entendu le *Se cerca*, *se dice* du premier, le *Misero pargoletto* du second, et la *Didone moribonda* du troisième, on trouve que ces savans maîtres ont tellement médité sur les principes que nous venons d'exposer, et qu'ils se sont si bien pénétrés du sens des paroles, que ce serait détruire entièrement leur vérité naturelle, que de vouloir changer leurs airs, ou en adapter le motif, les accompagnemens et l'expression à une autre poésie. Parmi les compositeurs modernes il en est fort peu qui aient observé ce principe, d'où dépend l'accord de la musique avec la poésie. Le motif qu'ils ont pris dans un air convenable à la passion de l'amour, ils le font servir à exprimer la bienveillance, la dévotion, la piété et l'amitié. Le soupçon, l'agitation, la jalousie, le remords sont rendus de la même manière. L'indignation ne peut se distinguer du désespoir, ni celui-ci de la terreur. Aussi, qu'on ôte de la partition les paroles, et la musique seule n'offrira plus ni trait de ressemblance, ni langage intelligible pour qui que ce soit. C'est pour cela que les compositeurs modernes ont tant de facilité à adapter leur musique à toutes sortes de sentimens. Il est même peu de leurs airs, qui, sans rien changer au reste, ne puissent s'ajuster à des mots d'un sens parfaitement contraire. Arteaga en a donné un exemple irrécusable dans un air d'Astaritta sur ces paroles de l'*Adriano in Siria*: *Già presso al termine -- De' suoi martiri.*

Ce n'est pas à dire cependant que nos compositeurs actuels de musique méritent tous d'être enveloppés dans ce jugement. Tout le monde connaît les talens d'un Traetta, toujours grand et quelquefois sublime; d'un Ciccio di Majo, compositeur plein de grâce et de naturel, qui dans sa courte vie eut le sort de Pergolèse, auquel il ne fut pas inférieur pour l'invention et la nouveauté; d'un Anfossi, esprit neuf, facile et fécond surtout dans le comique; d'un Paesiello et d'un Cimarosa, doués l'un et l'autre d'un génie rare et inépuisable, et d'un style toujours fertile en nouvelles beautés; d'un Piccini, à la fois élégant et majestueux, plein de vivacité et de feu, et dont la manière est toujours brillante et fleurie; d'un Sacchini, renommé pour son genre doux, affectueux et chantant; d'un Sarti, digne d'être mis au rang des plus grands compositeurs de son tems, pour la vigueur de son coloris, pour le discernement qui règne dans sa composition, et pour la vérité de l'expression; d'un Bertoni, écrivain naturel et plein de goût dans ses accompagnemens; d'un Caffaro, d'un Millico, et enfin, sans parler de plusieurs autres, d'un Gluck, allemand, qui a peut-être contribué plus qu'aucun autre à faire rentrer dans la bonne voie la musique théatrale italienne, en la dépouillant des invraisemblances palpables qui la défiguraient, en étudiant soigneusement le rapport des paroles avec le chant, et en donnant à ses compositions un caractère tragique et profond, où l'expression qui donne de l'âme au sentiment, va de pair avec la philosophie qui régle la disposition des tons (1).

Quelques-uns sont à excepter.

Venant ensuite à l'époque où nous vivons, nous observerons d'abord que, bien loin d'avoir à faire l'éloge de l'état actuel de la musique, nous ne trouvons au contraire qu'à déplorer sa décadence, qui est l'effet de sa funeste disposition à briller par la pompe de l'exécution, plutôt que par la pureté du goût et la simplicité du style (2): motif pour lequel sa manière d'être ne semble point contemporaine de celle des autres arts, qui ayant abandonné le faux principe de vouloir étonner, but auquel ils étaient dirigés dans le siècle précédent, et accordant au bon goût ses droits, ne tendent

Etat actuel de la musique.

(1) On peut voir les opinions de cet artiste célèbre sur la réforme de la musique dramatique italienne dans la Préface à la musique de l'Alceste par le savant Calsabigi, et dans le *Traité de l'opéra* de Planelli.

(2) Cicognara, *Storia della Scultura*, vol. III. pag. 265.

à présent qu'à instruire et à plaire : unique objet de ces aimables études.

La pompe de l'exécution dans la musique d'accompagnement rappelle à notre souvenir le décret rapporté par Boetius, en vertu duquel Timotée fut banni, pour avoir ajouté quatre cordes à la lyre, et qui ne serait pas mal appliqué à celui qui a ajouté cinq touches au clavecin, cette innovation ayant été cause de la funeste révolution arrivée dans la musique alors portée au plus haut degré de perfection, comme pour justifier cette vérité déjà confirmée par l'expérience, que le mieux touche au pis quand on veut ajouter quelque chose au premier. Haydn, compositeur plein de génie, également sublime dans l'invention et dans l'expression, le Michel-Ange de la musique instrumentale, Haydn avait déjà commencé à corrompre la pureté du goût, en introduisant dans ses ouvrages des accords étranges, des passages difficiles et des nouveautés hardies; mais attentif à conserver, comme Bonarotti l'avait fait dans son art, de l'élévation dans les idées et le charme de l'antique vénusté, on peut dire que ses erreurs sont non seulement excusables, mais même justifiées comme d'heureuses et inimitables hardiesses. Après lui Cromer et ensuite Bethovven ont achevé de corrompre le goût de la musique instrumentale par leurs compositions dépourvues d'unité et de naturel, et pleines d'extravagances et de bizarreries. Dans le même tems un autre compositeur, doué d'un aussi beau génie que Bernini pour la sculpture, Mayer substitua dans l'orchestre au style simple et majestueux de Sarti, de Cimarosa et de Paesiello, son harmonie à la fois spirituelle et vicieuse, dans laquelle le chant principal est étouffé par l'accompagnement; et depuis lors la nouvelle école allemande est devenue le modèle de tous les autres compositeurs de musique pour le théâtre. L'artiste a voulu se mettre en évidence par son habileté à vaincre la difficulté; il a cherché à faire pompe de son talent au dépens de l'art, du beau et de l'expression, et la tête a usurpé les droits du cœur. Appelés sur les principaux théâtres de différentes contrées de l'Europe, auxquelles l'Italie enseigne encore l'art d'émouvoir par les sons de la voix, plusieurs de nos chanteurs avaient, à leur départ d'ici, une méthode de chant simple et facile; mais bien peu d'entre eux sont revenus sans avoir contracté à l'étranger la contagion du mauvais goût, dont ils ont rapporté parmi nous le germe fatal. Alors, au sublime Pacchiarotti, aux Rubinelli, aux Crescentini, aux Pozzi, aux Banti, aux Ba-

bini furent préférés les David, les Ansani, les Todi, les Bellington. La dépravation du goût, dit M.r Cicognara, semblait être arrivée à son dernier période par l'abus que fit un grand artiste des talens dont l'avait comblé la nature (1), lorsqu'une jeune sirène vint nous donner un exemple de cette triste vérité, qu'il n'est rien de si mauvais, qui ne puisse devenir encore pire. Des roulemens de voix, des cadences, des sauts, l'abus des demi-tons, un déluge de notes, voilà le caractère du chant qui domine malheureusement aujourd'hui. Ainsi la mélodie a couru le grave inconvénient de voir sacrifier la mesure, dont il est si important de maintenir la précision; et toutes les lois de l'harmonie sont tombées dans le plus affreux désordre. Les chanteurs ont changé en instrument l'organe de la voix; et, par un renversement barbare d'idées et de goût, on a commencé à faire un grand cas de la flé-

(1) La personne que M.r Cicognara veut désigner ici comme ayant porté au comble la dépravation du goût dans la musique est M.r Marchesi de Milan, le plus grand chanteur et à la fois le plus grand acteur qu'ait eu l'opéra italien, et auquel on a justement appliqué ces mots *Primus qui rapuit cantibus orbem*. Nous avouerons sans peine que, pour répondre aux applaudissemens réitérés qu'excitaient ses brillantes modulations, et ses cadences, il abusa souvent des talens infinis qu'il avait reçus de la nature; mais aussi il y aurait de l'injustice et de l'ingratitude à ne pas convenir que, bien plus souvent encore, il sut allier la raison au chant, saisir le vrai sens des paroles, et porter la vérité de l'expression jusqu'à faire verser des larmes. Nous n'oublierons jamais les douces émotions, les sentimens généreux et l'attendrissement qu'il a excités en nous, dans son *Dirle ingrata e poi spirar* de la *Ginevra di Scozia*; dans toute la scène du second acte de la *Lodoviska* de Mayer; dans son *Cara negli occhi tuoi*, et le *Fatal necessità* du *Pyrrhus* de Zingarelli; dans sa grande scène du jugement de l'*Artaxerxès*; dans toute une scène du second acte du *Démophon*; dans son *Che l'ira mia disarmi* du *Comte de Saldagna*: tous opéras de ce dernier compositeur; dans toute la scène du premier acte du *Déserteur français*; dans son *Se cerca, se dice* de l'*Olympiade*; dans son *Recagli quell' acciaro* de l'*Ezio*, opéras de Tarchi; dans son fameux duo *Dille che l'aure spiro* de *Castor et Pollux* de Fédérici, et dans mille autres morceaux de musique que nous pourrions citer en justification du reproche fait par M.r Cicognara à cet artiste célèbre d'avoir porté la corruption au comble dans la musique: reproche démenti d'ailleurs par le grand nom qu'il s'est acquis et qu'il soutient encore aujourd'hui par le soin qu'il prend de former quelques élèves dignes de lui.

xibilité du larynx, lorsqu'il a su imiter les sons de la flûte ou du violon. *Ce chant qui va à l'âme disparut*, et l'on vit, (chose vraiment monstrueuse) qu'à la différence des musiciens des bons tems, qui s'étudiaient à chanter sur leurs instrumens, les chanteurs de nos jours s'étudient à *jouer* avec leur voix, et, comme les danseurs de corde, tiennent le spectateur dans une peur continuelle sur la réussite de leurs tours de force, dont par conséquent tout l'effet est d'exciter l'étonnement, au lieu d'émouvoir. Aussi la musique ne fait-elle plus verser aujourd'hui, par le chant ni par le son des instrumens, de ces larmes délicieuses, qui sont le plus beau triomphe de l'art, et l'indice du plus haut degré de sublimité où puisse atteindre le talent de l'artiste. La multitude applaudit aveuglement à la détérioration du goût; elle court avec le même empressement à l'opéra, aux feux d'artifice, aux spectacles de la foire, et juge de la musique, comme jugeaient de la poésie et de l'éloquence ces fameux instituteurs de la jeunesse romaine, qui préféraient Lucain à Virgile, et Sénèque à Cicéron. D'où l'on voit que cette dépravation de goût ayant pour principale cause l'apathie ou le faux jugement du public, on est fondé à dire avec d'Alembert, *qu'après avoir fait un art d'apprendre la musique, on devrait bien en faire un de l'écouter* (1).

Qu'il nous soit permis, en terminant cet article, de rapporter un passage des *Memorie Enciclopediche sulle belle arti*, pag. 107 du I.er volume de l'an 1806, rédigés par M.r Joseph Antoine Guattani, romain, dans lequel avant d'entrer dans le récit historique des circonstances de la vie du célèbre Mozart, l'auteur s'exprime ainsi. « La manie de la nouveauté, tant en Italie qu'au delà des Alpes, entraîne les plus beaux génies à introduire dans leurs compositions (musicales) des changemens, qui en ont fait un genre de musique à la vérité nouveau, et peut-être plus recherché, mais qui n'est pas plus beau.... *Ouvertures* dans lesquelles il n'y a plus d'harmonie, plus d'intelligence, plus d'âme, plus d'analogie avec la nature du drame comique, tragique ou héroïque: *Reprises* arbitraires, qui sont tout autre chose que les images des airs dont elles sont précédées: *Corone* ou suspensions inutiles et sans nombre, où la réussite du chanteur est incertaine, et l'ennui inévitable pour celui qui l'écoute: *Récitatifs* pleins de mètres différens et avec tous les divers modes de chant,

(1) *Discours préliminaire de l'Enciclopédie*, pag. 12.

après lesquels il ne reste que peu de chose; *airs* de pygmée; cadences qui n'ont pas de chute: roulemens de voix bannis ou tronqués; *modulations* soudaines et comme par accès d'apoplexie, faites pour surprendre et non pour plaire; *multiplicité ad libitum* contre l'unité et la mesure, sont-ce là des beautés ou des défauts dans la nouvelle musique? c'est à vous que nous le demanderons ombres vénérables des maîtres qui ne sont plus, ou plutôt à vous, amateurs sensés, qui avez entendu leurs belles productions. Chaste Muse de l'harmonie, dont le temple le plus révéré s'élève dans l'ancienne Parthénope, si vous ne maintenez l'intégrité des anciennes maximes, et si vous ne conservez *le beau style qui vous a fait honneur*, nous verrons aussi bientôt la musique devenir gothique; et, tandis que les autres arts semblent revivre par l'étude du vrai, du simple et du beau naturel, nous aurons à nous affliger de ce que la première aura adopté le style grotesque d'un Ludio, la manière bizarre d'un Cortona et le genre capricieux d'un Boromino.

Nous ne pouvons passer ici sous silence le nom de Rossini, de ce génie original et brillant, dont la musique fait aujourd'hui tant de rumeur dans toute l'Europe. Tandis que sa Muse lui inspire encore chaque jour de nouvelles compositions, et qu'il continue à être l'objet des louanges ou de la critique d'une foule d'écrivains, nous dirons ingénument que la popularité, le brillant et l'éclat de sa musique flattent beaucoup l'oreille, que rarement l'âme y prend part; mais que Rossini, quand il le veut, sait aussi peindre les passions au naturel et parler au cœur.

Comédie Italienne de nos jours.

Nous ne terminerons pas cet article sans rapporter quelques particularités concernant la comédie italienne de nos jours. Nous avons déjà fait mention, à l'article de la poésie, des écrivains qui se sont le plus distingués par leurs ouvrages dans le genre comique et tragique sur le théâtre italien. A présent, nous ajouterons à tout ce que nous avons dit de tant de comédies régulières, plaisantes et ingénieuses composées pour la plupart par des gens de lettres, qu'en Lombardie et surtout à Venise, le théâtre comique a enfin été purgé des masques et des monstruosités qui le déshonoraient.

Quelques particularités concernant le théâtre comique italien.

Avant de pouvoir faire goûter aux histrions du théâtre la comédie de caractère, dont Macchiavelli avait jadis donné des essais

sur la scène à Florence, Goldoni, *ce peintre de la nature*, comme l'appelle Voltaire, se prêta au besoin et au mauvais goût du jour; mais il ne tarda pas à s'élancer dans la véritable carrière sur les traces de Molière; il s'en écarta un peu dans la suite par une heureuse variation dans le genre, et finit d'écrire pour le théâtre, en montrant aux Français mêmes le genre de la bonne comédie, dont Molière leur avait donné le modèle, et qu'ils avaient perdu.

Cet écrivain justement renommé, auteur de cent cinquante comédies, et qui a fait tant d'honneur à l'Italie, avait déjà commencé à épurer la scène italienne, lorsque fatigué des dégoûts et des persécutions que lui suscitaient les partisans du mauvais goût, il se détermina à abandonner l'Italie. En 1771 il se rendit à Paris, où il trouva des esprits disposés à goûter la comédie de caractère, et montra dans son *Bourru bienfesant*, dans son *Curieux accident* et dans son *Mariage par concours*, combien on s'était écarté de la bonne comédie. Si l'abbé Chiari avait secondé les vues sages de Goldoni, et s'il s'était borné à rectifier ce que son style et sa versification pouvaient avoir de défectueux, la comédie ne serait pas retombée dans ses anciens abus, et l'invraisemblance des masques aurait été remplacée par des caractères comiques d'un genre aimable et facétieux. Mais il voulut au contraire engager les comédiens à ne point quitter leur masque, en leur fournissant des comédies faites exprès, et des sujets romanesques, féconds en coups de théâtre propres à exciter la surprise. Tandis que la foule était partagée entre Goldoni et Chiari parut le comte Charles Gozzi, qui finit par faire revivre toutes les extravagances du théâtre vénitien. Ce littérateur distingué par ses talens, commença par combattre comme en plaisantant les deux compétiteurs, et se borna à prouver par le fait, que l'afluence des spectateurs n'était pas une preuve suffisante de la bonté de leurs drames. Pour attirer cette affluence il eut recours au merveilleux, aux machines, aux transformations et aux enchantemens, qui sont le moyen le plus puissant sur l'esprit du peuple, et réussit dans la fin qu'il se proposait. Il mit en cela un art si particulier, qu'à l'aide de ses facéties, de ses contes de bonnes femmes, de ses métamorphoses à vue, de son éloquence pratique, et de ses réflexions philosophiques, il enfanta ces prestiges qui séduisent la multitude, et qui furent imités par Joseph Foppa.

Le faux système de Gozzi, patrocinateur dangereux du désordre et de l'extravagance dans la comédie, semblait ne devoir tomber qu'à

l'apparition de quelque nouvelle lumière qui ramenât le goût de la bonne comédie. Le marquis Albergati Capacelli de Bologne, partisan des bons principes, publia à Venise un *Nuovo Teatro comico* en plusieurs volumes, contenant des fables grandes et petites, tant en vers qu'en prose, dans quelques-unes desquelles les acteurs comiques de la Lombardie ont trouvé des exemples, qui devaient les guérir de leurs anciens préjugés. Ces productions firent même renaître l'espoir de voir relevé et porté à sa perfection le système de Goldoni.

Le *Programma* royal de Parme, qui décerna la couronne à cinq tragédies, et ranima ainsi la muse tragique de l'Italie, ne nous a procuré que trois comédies. Le *Prigioniero* du même Albergati, la *Marcia* de François Marrucchi, la *Faustina* de Pierre Napoli-Signorelli sont les trois comédies qui méritèrent d'être aussi couronnées dans la même ville. Le comte Pepoli a su conserver à l'opéra comique son joli brodequin; et l'on trouve dans quelques-unes de ses comédies de la vivacité, du sel et un art particulier à faire ressortir le ridicule des caractères.

A présent qu'il y a plus d'instruction et de goût, que le masque est banni de la scène, et qu'on sent le prix de la bonne comédie, on court entendre les comédiens qui se font le plus renommer. Nous nous permettrons d'observer ici, à l'honneur de notre pays, que le joli théâtre de déclamation, connu sous le nom de *Filo-Drammatico*, établi à Milan il y a déjà quelques années par une société de personnes distinguées par leur état, ou par leurs lumières, n'a pas peu contribué à épurer le goût du public à l'école de ses représentations dramatiques, dont les acteurs sont des membres mêmes de cette société, qui pourraient rivaliser avec les meilleurs comédiens (1). Nous dirons même, que quelques-uns d'entre eux, doués d'un talent presqu'unique dans leur genre, ont fait de ce noble amusement leur profession, et qu'ils sont applaudis aujourd'hui sur les principaux théâtres de l'Italie.

Théâtre Philo-dramatique *à Milan.*

Nous ne croyons pas devoir terminer cet article sur la scène comique italienne, sans donner à nos lecteurs quelques notions suc-

Personnages mimiques propres à l'Italie.

(1) Dans ce nombre se sont particuliérement distingués M.r Pierre Napoli-Signorelli, Andolfati, François Righetti, le célèbre poète Monti, Scevola, et Charles Porta si connu par ses poésies en dialecte milanais. V. *Seconde lettre du Prof. Pictet à ses Collaborat.* dans la *Bibliothèque Universelle*, *Genève*, 1821, *Tom. XVI.*, *VI. année*, *sciences et arts*, pag. 171.

cinctes sur les personnages mimiques qu'elle a admis jusqu'à nos jours, tant dans les théâtres, que dans les spectacles de la foire, ni sans leur en retracer les images, qui deviennent d'autant plus intéressantes aujourd'hui, que les originaux n'existent plus. Les plus anciens, dont il est fait mention dès le VI.e siècle, sont les *Zanni* : nom sous lequel furent connus en Italie les deux personnages vulgairement appelés *Arlequin* et *Scapin*. Nous ne nous arrêterons point à rechercher l'étymologie du mot *Zanni*, ni si l'un ou l'autre de ces personnages était, pour le costume comme pour le caractère, le même que celui qui égayait la scène des Grecs et des Romains : nous nous bornerons à les décrire tels qu'on les a vus encore de notre tems.

Le costume des *Zanni*, qui n'a jamais été celui d'aucune nation, se composait de morceaux de drap rouge, bleu, jaune et violet, coupés en triangle et cousus les uns aux autres depuis le haut jusqu'en bas; d'un petit chapeau couvrant à peine la tête du personnage, qui était rasée; d'une chaussure sans semelle, et d'un masque noir et maigre, avec deux petits trous pour l'usage des yeux. Le rôle d'Arlequin était de faire rire les spectateurs par le son de sa voix, par ses gestes, par ses grimaces et par ses contorsions. Son caractère était celui d'un idiot et d'un affamé; mais comme les choses changent avec les mœurs des peuples, il y a été fait dans la suite quelques altérations, et l'on a fini par lui donner même un peu d'esprit; quelques-uns, dans les derniers tems, l'ont même fait parler en homme instruit et en moraliste.

Arlequin et Scapin.

Outre l'Arlequin et le Scapin dont il vient d'être parlé, on trouve encore cités dans la 50.e *Bozza* du théâtre de la Scala, comme personnages de la comédie italienne, un *Graziano Dottore*, un *Capitano Spavento*, un *Cavicchio Paesano*, un *Pantalone*, un *Burattino*, un *Pedrolino* et autres, dans lesquels on voit déjà les quatre masques, dont un parlait le *Vénitien*, l'autre le *Bolognais*, et les deux *Zanni*, (Arlequin et Scapin), le *Bergamasque* : langage qu'on a imaginé de prêter à ces deux derniers, pour la prétendue analogie de leur caractère à celui de la population des vallées de Bergame, qu'on supposait composées de gens idiots et rusés, qui étaient l'un ou l'autre par excellence : ce qui a fait donner à Arlequin le caractère d'idiot, et à Scapin de rusé. Les planches 120 et 121 représentent, sous le n.° 3 l'ancien Arlequin, sous le n.° 15 l'Arlequin moderne, et sous le n.° 4 de la planche 120 l'habillement de Scapin.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
G. Gallina dis. e inc.


10
11
12
13
14
15
16
17
18
G. Gallina dis. e inc.

La raison pour laquelle on reproduisit, sinon les actions du moins les discours de ces personnages, et peut-être plus encore le desir de se rendre intelligible à la multitude qu'on cherchait à amuser ainsi, engagèrent les comédiens à introduire sur la scène l'usage d'autres dialectes, et à donner à ceux qui les parlaient des masques analogues. A commencer par le personnage de *Pantalon* nous dirons, que le caractère des vieillards qu'on fait intervenir sur la scène étant naturellement froid, on a pensé, pour le faire ressortir par quelque caricature, à donner à ce personnage l'ancien costume et le dialecte Vénitien. On voit sous le n.° 2 de la planche 120 l'ancien costume de *Pantalon*, et sous le n.° 17 de la planche 121 le *Pantalon* moderne. Pantalon.

L'air altier de quelques officiers espagnols, dont la nation dominait alors en Italie, et leur langage moitié castillan et moitié italien, firent naître à quelqu'esprit plaisant l'idée de mettre en scène des *Capitani gloriosi* (capitaines fanfarons), qui parlaient ce langage mixte. Le caractère de ce personnage est d'être aussi poltron que rodomont ; mais le peu d'agrément qu'on trouvait aux fadaises et aux platitudes qu'il débitait sans cesse, l'ont fait disparaître du théâtre avant les autres. Nous remarquerons cependant qu'on ne lui a pas fait parler partout le même dialecte : quelques-uns ont mis dans sa bouche le Sicilien, d'autres le Napolitain ; mais pourtant sans jamais altérer son caractère. Le n.° 6 de la planche 120 nous offre le portrait du *Capitaine Espagnol*, et le n.° 5 celui du *Capitaine Italien*. *Le* Capitaine fanfaron.

Ce fut Lucio, fameux comédien, qui imagina vers l'an 1560 le personnage du *Dottore*, avec le dialecte qui lui était encore propre de nos jours. Frappé des nouvelles mœurs des habitans de Ferrare, et des manières singulières d'un vieux *Barbier*, appelé *Messer Graziano delle Ceticbe*, ce comédien en fit le modèle d'un personnage plaisant, mais d'un caractère le plus souvent flegmatique, qui fut également joué avec succès par certain *Lodovico* de Bologne, par Jérôme Chiesa sous le nom de *Graziano dei Violoni*, par Joseph Milanta sous celui du *Dottor Lanternone*, et par plusieurs autres. Il faut avouer cependant que ce caractère était trop chargé. Sans doute que, pour rendre plus saillante l'ignorance d'un tel personnage, il faut le faire agir de manière à ce que les choses qu'il prétend enseigner apprêtent à rire aux spectateurs ; mais que, sans rien répondre à ce qu'on lui *Le* Docteur.

dit, il allègue mille autorités, cite mille auteurs, avec une volubilité à perdre la respiration, c'est faire de lui, non un *Docteur* outré, mais un fou en délire. Nous avons représenté sous le n.° 18 de la planche 121 l'habillement de l'ancien *Docteur*, et sous le n.° 14 celui du *Docteur* moderne.

Polichinelle.

Il y a lieu de croire que le masque de *Pulcinella* (Polichinelle) est très-ancien : car on voit dans le Musée du Marquis Alexandre Gregorio Capponi un histrion avec ce masque, une camisole mal arrangée et d'une forme risible, une longue dent aux deux côtés de la bouche, les yeux effarés, un nez long et arqué, une bosse par derrière et par devant, et des socques aux pieds. Le caractère de ce masque est le même que celui que prêtaient les anciens au personnage, destiné par son idiotisme, par ses paroles, ses gestes et son vêtement à faire rire les spectateurs. L'usage s'en perdit avec les anciennes mœurs; mais il fut ensuite rendu au théâtre par Silvio Fiorillo, qui lui donna le dialecte calabrais. Après lui, André Calcese, dit le *Ciuccio*, qui était tailleur et qui mourut en 1636, entreprit de le représenter: ce qu'il fit avec beaucoup de grâce et de naturel, en lui donnant pour objet l'imitation des manières des *Villani* (campagnards) d'Acerra, ville à peu de distance de Naples. Voyez l'habit de Polichinelle sous le n.° 11 de la planche 121.

Dessevedo *de Malalbergo*.

On n'en finirait pas si l'on voulait rapporter ici tous les différens genres de masques qui ont paru sur le théâtre italien. Outre leur *Docteur* les Bolognais eurent un *Narcisino*, plus connu sous le nom de *Dessevedo di Malalbergo*, (voy. le n.° 12 de la planche ci-dessus), après lequel Bigher, excellent comédien de Bologne, fit paraître son *Tabarin* et son *Fitoncello*. Les Milanais donnèrent au théâtre un *Beltrame*, que nous croyons être de l'invention de Nicolas Barbieri, par qui ce personnage fut joué pendant long-tems avec succès (voy. le n.° 1 de la planche 120); et ils ont encore un *Meneghino*, dont Maggi s'est servi heureusement dans ses comédies (voy. le n.° 16, planche 121). On est redevable aux Napolitains du *Pasquariello*, du Scaramouche n.° 7, du *Tartaglia* n.° 10 de la même planche, et du *Coviello*, dans le rôle duquel se rendit célèbre Salvator Rosa, peintre et poète, dont Laurent Lippi parle dans son *Malmantile*, sous le nom anagrammatique de Selva Rosata. Les Génois ont aussi mis en scène leur dialecte, dont Gilli nous a donné des essais dans ses comédies. La Romagne a fourni un *Por-*

tatore, ou *Bastagio*, ou *Facchino* (porte-faix) qui parle son maussade langage. On a eu de même des Calabrais un *Giangurgoli* (n.° 8), des Romains un *Don Pasquale*, des Florentins les *Pasquelle*, des Siciliens un *Travaglini*, des Messinois un *Giovanelli*, et de différentes villes d'autres personnages mimiques. On voit sous le n.° 13 l'habit de *Pierrot*, et sous le n.° 9 celui de *Messetin*, tels qu'on les trouve représentés dans l'*Histoire du théâtre italien* de Ricoboni.

De la danse des Italiens, et surtout de la danse pantomime, et de son application au théâtre italien.

Origine naturelle de la danse.

L'origine de la danse et du chant est la même. Dans l'homme, toutes les passions se manifestent par le geste ou par la voix. Les affections qui nous arrachent des cris d'épouvante ou de joie nous portent naturellement à faire certains gestes qui y sont analogues. Si elles ont pour cause la crainte d'un mal, les mouvemens du corps tendent à l'éloigner, comme aussi l'individu cherche à approcher de lui l'objet dans lequel il croit trouver quelque jouissance. Ces signes extérieurs, qui sont l'expression du sentiment qui nous domine, nous sont heureusement commandés par la nature même : dans les affections de la joie, ils contribuent à nous lier encore plus étroitement avec nos semblables, en les fesant participer à notre propre allegresse ; et dans celles qui procèdent de l'épouvante ou de l'affliction, ils les avertissent de notre danger ou de notre infortune, et appellent leur commisération à notre secours. D'où l'on voit que la danse et le chant ont leur origine dans la nature ; que le principe de l'un et de l'autre est dans l'instinct même ; et que de la même manière que les sons inarticulés de la voix humaine sont la matière élémentaire de la mélodie, ainsi les mouvemens de la physionomie et du corps sont, pour ainsi dire, la matière primitive de la danse.

Comparaison entre le chant et la danse.

Mais il s'en faut bien que toute aggrégation de sons soit un chant, ni qu'une suite d'actions quelconques soit une danse. Les accens sans ordre et sans liaison ne forment pas plus une modulation, que les gestes sans mesure ne peuvent faire de cadence. Les uns et les autres ont besoin, pour former un art, d'être assujétis à des règles fixes, qui, pour la danse et la musique, sont les mêmes. De même que la musique exige une mesure qui y règle la durée de chaque ton, un mouvement qui l'accélère ou la ralentisse, une harmonie qui unisse et tempère les parties simultanées, une

mélodie, qui dispose les tons dans un ordre agréable, ainsi la danse veut qu'on donne au geste une valeur et une durée déterminée, qu'on la ralentisse ou qu'on l'accélère suivant les lois du rythme, que les figures subalternes soient réglées convenablement, et qu'on donne aux mouvemens du corps une continuation, où il y ait de l'accord et de l'harmonie. Cette comparaison entre le chant el la danse pourrait encore être poussée plus loin. Il y a un chant naturel et un chant imitatif. Dans le premier, celui qui chante n'a d'autre but que de goûter lui-même ou de faire goûter aux autres le charme attaché à tout son quelconque; dans la seconde, le danseur recueillant les accens de la voix humaine dans toutes les affections que l'âme peut éprouver, entreprend de la représenter avec la même exactitude, et même d'en former une action plus ou moins longue. Nous avons déjà parlé de l'une et de l'autre à l'article de la *Musique italienne.* Nous pouvons donc dire qu'il y a deux sortes de danse; l'une où l'homme n'a d'autre dessin que de danser, c'est-à-dire de faire certains sauts réguliers, soit pour manifester sa joie, soit pour faire pompe de son agilité, soit enfin pour donner de l'exercice à ses muscles engourdis par le repos. La danse qui n'a pas d'autre fin s'appelle proprement *danse*; c'est elle qui est en usage dans les bals et dans les parties de plaisir. Lorsque pour lui donner plus d'agrément on y mêle des sorties, des évolutions et des intermèdes, on lui donne le nom de bal et de *danse figurée.* Dans l'autre genre de danse, le danseur se propose, outre le plaisir de la chose en elle-même, de représenter un sujet entier, historique ou fabuleux, en exprimant par ses pas, par les mouvemens de son corps et de ses bras, et par le jeu de sa physionomie, toute la série des situations que comporte l'action, de la même manière que le chanteur l'exprime par sa voix. Cette seconde sorte de danse s'appelle *pantomime*, et forme un langage d'action inventé pour accroître la somme de nos jouissances, et établir entre les hommes un nouveau moyen de communication indépendant de la parole.

Deux sortes de danse.

Danse dite proprement danse.

Danse figurée.

Danse pantomime.

Energie de la pantomime.

Nous ignorons jusqu'à quel point ce moyen pourrait être porté, mais il y a tout lieu de croire que si les hommes n'avaient jamais fait usage de la voix, ni inventé l'art de la parole, ils auraient pu, à l'aide du langage des gestes perfectionné par le besoin et animé par les passions, suppléer aisément à l'un et à l'autre. L'histoire nous apprend que le langage primitif des peuples se compose de gestes encore plus que de mots, et que l'habitude de parler aux

yeux donna à leurs expressions une énergie, que l'éloquence apprêtée et verbeuse de nos orateurs tenterait envain d'imiter. La belle et voluptueuse Phryné s'apercevant du peu d'effet que la harangue d'Hypéride en sa faveur avait faite sur l'esprit des juges de l'Aréopage, se jette à leurs genoux, déchire le voile qui la cachait, et découvre à leurs regards un sein dont l'éclatante blancheur lui obtient, du tribunal le plus austère de la Grèce, le pardon du délit d'irreligion dont elle était accusée. L'histoire pourrait nous fournir mille autres exemples de cette nature, qui prouvent qu'il est une sorte de passions et de sentimens, auxquels le sens de la vue peut prêter dans notre esprit de plus vives couleurs que l'organe de l'ouie.

Danse appliquée par les Grecs et les Romains à l'exercice des passions utiles à la société.

Si telle est la puissance de l'éloquence du geste, le moyen de donner à la pantomime toute la force dont elle est susceptible serait de l'employer au développement de passions utiles à la société, ou aux choses qui intéressent généralement le cœur humain. Les Grecs qui en tout furent inventeurs et surent tout perfectionner, qui ne laissèrent oisive aucune faculté du corps ni de l'esprit, qui firent servir les choses de simple agrément aux objets les plus vénérables et les plus sublimes, les Grecs entendirent si bien ce grand principe, qu'ils ne craignirent pas de se faire taxer de légèreté, en divinisant la danse, et en la fesant servir avec la musique à la guerre et à la religion. Non seulement ils la regardaient comme un devoir religieux, et comme un moyen puissant pour exciter à l'amour de la patrie; non seulement on dansait avant d'engager le combat pour enflammer le courage des troupes, et après la bataille pour remercier les dieux; autour du lit nuptial, pour souhaiter aux époux le bonheur de la fécondité; dans la palestre, pour s'endurcir à la fatigue; dans les champs, pour demander aux dieux une abondante récolte; dans l'intérieur des maisons, pour exercer la jeunesse, et dans mille autres occasions, mais il y avait encore à Sparte une danse dite de l'*Innocence*, où les jeunes lacédémoniennes dansaient nues et en chœurs devant la statue de Diane, aux yeux des jeunes garçons et en présence du magistrat vénérable des Ephores, qui autorisait par son air grave et silencieux cet étrange spectacle. En nous abstenant de chercher la raison d'un usage aussi bizarre, nous avouerons que nous ne saurions même en imaginer aucune qui pût en rendre l'institution, non pas seulement utile, mais même légitime.

Moins sensibles que ne l'étaient les Grecs aux plaisirs de l'esprit, les Romains ne firent pas seulement, à leur exemple, l'ap-

plication de la danse à quelques-unes de leurs institutions religieuses et politiques, ils furent encore les premiers à introduire sur le théâtre la danse pantomine. Cependant, si l'on trouve adoptés chez eux quelques gestes pour exprimer certaines actions, il faut convenir aussi que ce ne fut que sous le règne d'Auguste (1) qu'on vit pour la première fois représentée à Rome une comédie ou tragédie entière, sans le secours de la parole et à l'aide du geste seul. Ce n'est pas ici le lieu de parler des progrès que cet art fit sous les empereurs, ni de l'impression étonnante que certains pantomimes célèbres firent sur l'esprit des Romains. Ceux qui voudraient avoir plus de notions à cet égard, trouveront à satisfaire pleinement leur curiosité dans les ouvrages de Du-Bos (2), de Caliacchi (3) et de Chaussac (4).

Danse pantomime reparaît en Italie en 1489.

Après la chute de l'empire romain la danse demeura ensevelie dans la barbarie comme les autres arts, avec lesquels elle réparut seulement à la fin du XVe siècle, d'abord en Italie, et particulièrement dans une de nos villes, où elle se fit admirer au milieu de l'appareil de la poésie et de la musique le plus brillant. Nous avons déjà parlé du fameux spectacle qui fut donné en 1489 à Tortone à l'occasion du mariage de Jean Galéas Sforza, notre sixième duc, avec la princesse d'Arragon (5); c'est pourquoi nous nous dispense-

(1) *Les Romains suivirent d'abord l'exemple des Grecs jusqu'au règne d'Auguste; il parut alors deux hommes extraordinaires qui créèrent un nouveau genre, et qui le portèrent au plus haut degré de perfection. Il ne fut plus question à Rome que des spectacles de Pilade et de Batille. Le premier, qui était né en Cilicie, imagina de représenter par le seul secours de la danse, des actions fortes et pathétiques. Le second, né à Alexandrie, se chargea de la représentation des actions gaies, vives et badines etc. V. Encyclopédie, art. Danse Théatrale.*

(2) *Réflexions sur la Poésie et la Peinture.*

(3) *De Ludis scenicis.*

(4) *Traité historique sur la danse.*

(5) *La danse ensevelie dans la barbarie avec les autres arts, reparut avec eux en Italie dans le quinzième siècle; on vit renaître les ballets dans une fête magnifique, qu'un gentil-homme de Lombardie, nommé* Bergonce de Botta, *donna à Tortone pour le mariage de Galéas Duc de Milan avec Isabelle d'Arragon. Tout ce que la poésie, la musique, la danse, les machines peuvent fournir de plus brillant, fut épuisé dans ce spectacle superbe; la description qui en parut étonna l'Europe, et piqua l'émulation de quelques hommes à talens, qui pro-*

rons d'entrer dans de nouveaux détails sur cette magnifique représentation, qui, de l'aveu même des Français, étonna l'Europe, et excita quelques hommes à talent à faire usage de ces nouvelles lumières, pour procurer de nouveaux plaisirs à leurs nations. Après un fait aussi parlant, on est étonné que Pierre François Rinuccini, dans la dédicace qu'il fait de l'ouvrage d'Octave Rinuccini son oncle à l'académie des *Alterati* de Florence, ose se donner pour avoir apporté le premier de France en Italie l'usage des ballets. Cette assertion ne peut être considérée que comme une invention de son amour-propre, pour accumuler tous les genres de gloire possibles dans sa famille. La danse imitative ou de pantomime est aussi ancienne que le théâtre en Italie. Dans la *Calandra* du cardinal Dovizio Bibbiena, la première comédie en prose qui fut jouée en Italie, il y eut quatre beaux ballets, dont on trouve la description dans une lettre de Balthasar Castiglione, insérée dans le recueil d'Atanagi à l'an 1565. Mais les Italiens qui s'acquirent un grand nom dans cet art au delà des monts furent Baltasarini, Duraudi et Octave Rinuccini. On dut au premier l'invention des belles fêtes, et des ballets enchanteurs qui furent donnés à la cour de Catherine de Médicis et à celle de Henri III. La plus magnifique de toutes ces fêtes fut celle dite des *Enchantemens de Circé*, qui fut donnée à l'occasion du mariage de Marguérite de Lorraine avec le duc de Joyeuse, et qui coûta plusieurs millions. Le second, qui demeurait à Londres vers le commencement du XVII.e siècle, se rendit célèbre dans cette ville par un singulier ballet inventé et dirigé par lui, pour le mariage de Frédéric V, Palatin du Rhin, avec Isabelle d'Angleterre. Cette savante et magnifique composition fit connaître la talent des Italiens dans les arts d'imitation. Ceux qui désireraient en voir la longue description pourront consulter le XVI.e chapitre des *Rivoluzioni del teatro musicale Italiano* d'Etienne Arteaga. Après avoir inventé l'opéra en Italie, et propagé le goût de la musique en France où il avait suivi Marie de Médicis, et où il fit un long séjour, Octave Rinuccini se distingua par ses inventions gracieuses dans les ballets qu'il fit exécuter à Paris, où la danse avait déjà fait beaucoup de progrès. Le genre de ballets alors

Les Italiens se firent renommer dans la danse pantomime, même au delà des monts.

fitèrent de ces nouvelles lumières pour donner de nouveaux plaisirs à leur nation. C'est l'époque de la naissance des grands ballets. V. *Encyclopédie*, art. *Danse Théatrale.*

en vogue dans cette capitale était celui dit de la *Cour antique*, dans lequel Benserade entre autres se distingua comme compositeur. Ces ballets formaient une espèce de drame composé de poésie et de danse. La poésie se réduisait à quelques petites cantates, dont chacune était accompagnée de danses de diverses sortes.

La danse fleurit particulièrement à Milan dans le XVI. siècle.

Que les arts de la chevalerie et surtout la danse fleurissent en Italie dans le XVI.e siècle, et particulièrement à Milan, d'où ils passèrent aux autres peuples, c'est ce que nous apprend César Negri, dit le *Trombone*, qui, dans son livre intitulé les *Grâces d'Amour*, imprimé à Milan en 1602, dit que ces arts avaient leur principal siège dans cette ville. On y voit que les Français, les Espagnols et les Romains venaient aussi apprendre la danse dans l'école de Milan. Pierre Martyr de la même ville était, comme danseur, au service du duc Octave Farnèse à Rome sous le pontificat de Paul III. François Legnano, aussi Milanais, fut également aux gages de Charles-Quint et de Philippe II, et généreusement payé en cette qualité. Louis Palvello fut cher à Henri II roi de France et au roi de Pologne. Pompée Diobono était un autre danseur milanais, plein de grâce et de noblesse dans toute sa personne, et qui réunissait l'agilité à la légèreté dans ses mouvemens: le même roi Henri II le nomma maître de danse de Charles duc d'Orleans son second fils, qui, même après qu'il eut été élu roi sous le nom de Charles IX, ne cessa pas d'avoir de l'amitié pour lui: honneur dont il jouit encore sous Henri III, qui lui confirma ses pensions. Virgile Bracesco, milanais, enseigna aussi la danse à Henri II et au Dauphin. Jean Ambroise Valchiera, milanais, fut stipendié par Emmanuel Philibert duc de Savoie, qui le donna pour maître au prince Charles Emmanuel son fils. Jean François Giera, milanais, fut maître de Henri III, d'abord roi de Pologne et ensuite de France, et toujours à ses gages. Charles Beccaria, milanais, fut maître de danse à la cour de l'empereur Rodolphe II, et enfin Claude Pozzo, milanais, fut dans la même qualité au service de la cour de Lorraine.

Negri nous a encore conservé dans son ouvrage les noms des dames et des gentils-hommes, qui, de son tems, tenaient le premier rang dans la danse à Milan. Sous le gouvernement du Connétable de Castille, c'est-à-dire depuis l'an 1592 jusqu'à la fin de ce siècle, il y avait 115 gentils-hommes habiles dans la danse, et dont le même écrivain donne les noms: les dames étaient au nombre de



G. Gallina inc.

soixante-six, plus trente-six demoiselles dont il cite aussi les noms, ce qui fait en tout 132 femmes (1).

Alors la danse comprenait plusieurs autres exercices gymnastiques, tels que les voltiges sur le chevalet, l'escrime et autres. Le même Negri dit que le 8 décembre 1598, la reine Marguérite d'Autriche se trouvant dans le palais ducal à Milan, il s'y transporta avec huit de ses meilleurs écoliers, et que là, en présence de cette princesse et de l'archiduc Albert, ils firent *mille belles choses extraordinaires, et entre autres un combat avec des épées longues et au poignard, et un autre à la lance: à quoi ils mêlèrent diverses choses non encore connues dans la danse.* Les ballets avaient leurs noms, que les uns prenaient d'un sujet d'amour, tels que le *Tournois amoureux*, la *Courtoisie amoureuse*, l'*Amour heureux*, la *Fidélité d'amour* etc. etc., les autres de l'imitation de certains peuples, comme l'*Espagnolette*, l'*Allemande*, le *Nizzarde* etc., qui sont tous des sujets de ballets décrits par le même Negri. L'habillement des danseurs de cette époque était svelte et gracieux, comme on peut le voir à la planche 122 dont nous avons pris le sujet dans l'ouvrage du même écrivain: les autres figures représentent d'autres personnages dansans, ou qui en invitent d'autres à danser.

Ballets allégoriques.

Après ces différentes sortes de danse on vit aussi des ballets composés sur des sujets allégoriques, où des êtres de raison et imaginaires, tels que le *Rire*, la *Peur*, la *Haine*, la *Vérité*, la *Joie*, la *Mode*, la *Curiosité*, la *Vengeance* et autres, dansaient sous des figures humaines avec les hommes. Mais une imitation aussi imparfaite, qui n'avait aucun modèle dans la nature; une représentation aussi mystérieuse, qui donnait à penser aux spectateurs tout autre chose que ce qui était offert à leurs regards; un langage de gestes aussi obscur, et dont on n'entendait pas la signification; une suite d'idées où l'imagination avait tant de part, et si peu le sentiment; un art enfin aussi stérile, qui ne fournit ni sentimens ni images à la musique, toutes ces incongruités ne pouvaient échapper long-

(1) Nous observerons, comme une chose qui n'est pas indifférente sous le rapport du *Costume*, que les noms des Dames, dans ce tems-là, étaient plus héroïques que ceux qu'elles portent aujourd'hui. *Cornélie*, *Livie*, *Lélie*, *Julie*, *Aurélie*, *Virginie*, *Lavinie*, *Ottavie*, *Flaminie*, *Emilie*, *Claudine*, *Drusille*, *Lucille*. *Déidamie*, *Hélène*, *Hyppolite*, *Diane*, *Artémise*, *Déjanire*, *Zénobie*, *Andronique*, *Olimpie*, *Hersilie* etc., tels étaient les noms qu'on leur donnait alors.

tems à l'examen d'une critique plus éclairée. Aussi, après avois flatté quelque tems la vanité de ceux qui se bornaient à faire pompe de leur talent lorsqu'il fallait montrer du bon sens, le goût disparut des ballets allégoriques en même tems que celui des acrostiches, des anagrammes, des paranomasies, des équivoques, et des antithèses qui avaient été si en vogue dans le siècle précédent (1). Quinaut et Lulli, le premier comme poète, et le second comme compositeur, s'efforcèrent de donner quelqu'idée d'une danse théatrale plus raisonnable. Sous la direction du premier le chant s'allia plus heureusement à la danse, dans certaines représentations théatrales qui furent données à la cour, et dans l'une desquelles, qui était le *Triomphe de l'Amour*, dansa Louis XIV.e même avec la famille royale et l'élite de la noblesse française. Sous la direction du second, on entendit pour la premiére fois les airs dits de *presto*, parce que le mouvement en était plus animé et la cadence plus marquée : nouveauté qui fit crier, comme de coutume, aux partisans de la vieille méthode, que la musique se corrompait et que le bon goût était perdu. Par bonheur pour l'art, Lulli ne fit point attention à ces déclamations, et continua d'aller son train, en ayant soin seulement de mar-

Danse théatrale plus raisonnable.

(1) En 1709 on donna à Londres un ballet allégorique si singulier, que nous ne pouvons en quelque sorte nous abstenir d'en donner ici la description, quoiqu'il n'appartienne en aucune manière à l'histoire du théâtre italien. Ce ballet représentait le gouvernement monarchique et le gouvernement républicain. Le monarque empoignait un gros bâton, et, aprés avoir dansé un *a solo* d'un air grave, il donnait un coup de pied à son premier ministre, qui le rendait aussitôt à un subalterne, celui-ci à un troisiéme, et ainsi de suite jusqu'au dernier de tous, qui, à l'imitation du monarque, maltraitait à coups de pied et avec son bâton un personnage, qui recevait les coups sans se mouvoir et sans dire un mot. Le gouvernement républicain était figuré au contraire par une danse vive, animée et en rond, où les danseurs fesaient la chaîne et se succédaient continuellement l'un à l'autre, sans aucune distinction. Que si ce ballet eût été donné à Lisbonne, à Paris ou à Vienne, le gouvernement d'un seul aurait été représenté sous l'emblême d'une mère caressant ses enfans qui s'empressent autour d'elle, et la république sous l'image d'une danse ou les danseurs indociles à la mesure, et se mouvant à contre-tems, auraient gâté la symétrie, et fait perdre patience aux musiciens : tant il est vrai que les hommes jugent des objets selon les dispositions de leur esprit, et qu'ils ressemblent plus ou moins à ces peuples de la Guinée, qui prêtent aux anges leur couleur et leur physionomie.

quer quelquefois les figures et les pas aux danseurs qui n'allaient pas toujours d'accord avec son violon. Des *prestos*, il passa aux airs de *caractère*, dans lesquels il donna aux nations et aux personnages représentés la contenance et le mouvement qui leur convenaient. Alors on vit Pluton conserver en dansant la majesté propre à un roi des enfers: alors la fugitive Galatée, le sauvage Polyphème, les Cyclopes aux bras nerveux, les Satyres, les Néréides et les Tritons, représentés jusqu'alors comme également inhabiles dans l'art de la danse, commencèrent à varier leurs pas, selon que les airs variaient eux-mêmes sur les instrumens. La danse devint ainsi un ornement essentiel au drame, et y fut employée tantôt comme partie intégrante, et tantôt comme intermède. Lambert, Campra et plusieurs autres d'un grand mérite, portèrent à un tel point de perfection la musique des ballets, que, *de mon tems*, dit l'abbé Du Bos (1) *les maîtres comptaient jusqu'à seize sortes de caractères dans la danse théatrale.*

Ballets dans les représentations dites Pastorales.

Dans le même tems les Italiens entremêlaient leurs opéras de ballets de tout genre et de gracieux intermèdes, dont les sujets étaient pour la plupart mythologiques ou comiques. Dès la naissance du mélodrame, on avait vu Emile *del Cavalieri*, qui joignait à d'autres talens celui d'être un habile danseur, composer de charmans ballets pour la représentation de pastorales dont il avait fait la musique; et, entre autres danseurs de ces tems-là, certain *Granduca* se rendit célèbre. La cour de Turin se fit renommer ensuite dans ce genre de spectacles, dont le plus fameux fut le ballet dit le *Gridellino*, ainsi appelé du nom de la couleur que la duchesse affectionnait dans ses vêtemens. Ceux qui seraient curieux d'en connaître la description, et qui voudraient avoir des notions plus étendues sur cette matière, pourront consulter l'histoire de la danse par Cahusac, et le beau traité des ballets, de Ménestrier.

Danse selon les règles exactes de l'art dramatique.

Mais la danse n'avait pas encore été portée au point de perfection où elle paraît être arrivée chez les Romains, qui exécutaient à l'aide des gestes seulement, et sans prononcer un seul mot, une tragédie ou une comédie entière conduite selon toutes les règles de l'art dramatique. La gloire de l'élever à ce point était résesvée à une nation plus renommée jusqu'alors par son érudition, que par son habileté et son goût dans les arts d'agrément. Les Allemands ont montré à l'Europe

(1) *Réflexions sur la Poésie et la Peinture*, Tom. III. sec. 10.

dans leur Klopstock, leur Haller, leur Gessner, leur Zacharie, leur Gleim et autres poètes estimés, et dans leur Hendel, leur Stamitz, leur Bach, leur Nauman, leur Gluck, leur Hayden, leur Graun et autres célèbres compositeurs de musique, qu'ils pouvaient se distinguer, non seulement dans les lettres et dans les arts d'imagination, mais même dans ceux qui semblent exiger toute l'agilité et la souplesse propres aux habitans des contrées méridionales. Vers l'an 1740 Hilverding fit jouer de cette manière devant la cour sur le théâtre de Dresde (d'autres disent sur celui de Vienne) le *Britannicus* de Racine, puis l'*Idoménée* de Crébillon et l'*Alzire* de Voltaire. Les Français, chez qui le goût et l'éducation ont naturalisé la danse, s'emparèrent aussitôt de cette invention et la cultivèrent de manière à faire croire aux autres peuples qu'elle leur était propre. Le fameux Noverre ne contribua pas peu à confirmer cette opinion par ses lettres sur la danse, où, partant de l'exemple des anciens, il démontre avec autant de sagacité que d'esprit la nécessité de relever cet art, d'après la méthode et les principes selon lesquels il était exercé par Hilas, par Pilade et par Batille. Aux enseignemens qu'il donne dans ces lettres il voulut lui-même joindre des exemples. Il composa entre autres ballets la *Mort d'Hercule*, et *Médée massacrant ses enfans*, qui furent représentés à Stougard, sous les auspices du duc de Virtemberg, protecteur de l'art dramatique et musical. Sa *Sémiramis* empruntée de Voltaire, mise en musique par le célèbre Gluck et représentée à Vienne, excita dans les spectateurs un saisissement et un effroi tels, qu'on ne savait trop si cette impression était l'effet de la nature même du sujet, de la violence et de la simplicité de l'action, ou de la vérité et de l'expression de l'harmonie.

Composé en 1740 par Hilverding.

Noverre, ses lettres sur la danse.

Ses ballets.

La théorie et la pratique de ce genre de pantomime ainsi établies, il n'est pas étonnant que l'usage s'en soit aussitôt propagé dans tous les théâtres. Pitraut, qui s'était fait renommer à Paris par son fameux ballet du *Télémaque* s'enfuyant de l'île de Calypso, fut le premier à transplanter cet art en deçà des monts, où il ne tarda pas à prendre faveur, et à former d'excellens artistes, dont les uns perfectionnèrent la musique de ce genre de spectacle, et les autres en exécutèrent avec honneur les plus belles représentations. Angiolini ne se distingua pas moins par son talent dans la composition et dans l'exécution, que par l'érudition et les excellens préceptes dont sont remplies les lettres qu'il a écrites sur son art. C'est

Pitraut.

Angiolini.

d'après ses instructions qu'a été en outre cultivée en Italie la pantomime dans le genre comique, ainsi que celle de demi-caractère, et que la danse imitative a été portée ensuite à un degré plus éminent par les Le-Picq, les Vestris, les Salomoni, les Franchi, les Clerico, par le célèbre Gioja, et plus encore par le fameux Salvator Vigano.

Le-Picq, Vestris, Salomoni, Franchi, Clerico etc.

Cependant, avant d'examiner à quel point de perfection ce genre de pantomime s'est élevé de nos jours en Italie, nous croyons devoir exposer en peu de mots quelques-unes des qualités nécessaires pour y réussir, afin de voir si elles se rencontrent dans certains ballets qui ont excité parmi nous tant d'applaudissemens.

Pantomime dans la danse considérée comme un art d'imitation.

Considérée comme art d'imitation, la pantomime est sujette aux lois qui sont communes à tous les arts du même genre, dont la principale fin est de donner au sujet qu'ils traitent la plus grande ressemblance avec l'objet qu'ils se proposent d'imiter. Ainsi, pour que la danse représente des actions humaines par des mouvemens de corps et par des gestes, le pantomime doit faire ensorte, par ses gestes et par ses mouvemens, d'exprimer avec toute la vérité dont son art le rend capable, le sujet qu'il veut représenter. Du besoin qu'a la danse d'être vraie dérive pour elle la nécessité d'être claire et distincte. Il ne suffit pas que le danseur fasse des gestes et prenne des attitudes, il faut encore que les unes et les autres aient une signification, dont l'intelligence facile leur fasse aussitôt apercevoir l'image de la chose qu'on veut représenter. Le cœur humain n'a pas d'affection, pas de sentiment, qui ne se peigne dans la physionomie, dans la voix et dans le geste (1). L'art de saisir ces signes extérieurs, de les combiner entre eux et d'en former une suite raisonnée, est ce qui forme le véritable langage d'action. Si, dans cette série, il se trouve des mouvemens qui nous embarrassent, soit parce qu'ils ne signifient rien, soit parce qu'ils n'ont qu'une signification idéale, arbitraire, qui n'est déterminée ni par l'usage ni par aucune convention, soit parce qu'ils n'ont pas assez de liaison avec ce qui précède ou avec ce qui suit, soit parce qu'ils détournent notre attention de l'idée principale, ou enfin parce qu'ils se contredisent ou s'entre-détruisent, alors le langage de la pantomime est non seulement mauvais, mais parfaitement contraire à l'objet des arts d'imitation.

(1) *Omnis motus animi*, dit Ciceron, *suum habet e natura vultum et sonum et gestum.*

Qualités génériques de la danse d'imitation.

Ainsi donc les qualités requises dans la danse imitative, sont les mêmes que dans les actions dramatiques et dans les sujets oratoires. Elle doit par conséquent être une, variée, régulière, convenante, pathétique. Une, c'est-à-dire représenter une seule action principale, qui ne soit point surchargée d'épisodes inutiles ou déplacées, et où les entrées et les sorties, toutes les scènes et tous les mouvemens se rapportent à un seul objet; variée, c'est-à-dire que, sans altérer le plan général de l'action, elle puisse réveiller dans l'âme des spectateurs l'idée de nouveauté qui naît des divers incidens inhérens au sujet; régulière, c'est-à-dire qu'elle doit représenter les actions, de manière à ce que les dernières se lient aux premières, et celles-ci aux intermédiaires; convenante, c'est-à-dire qu'en appropriant les gestes aux personnages, elle ait toujours en vue la nature de la passion, le caractère, le tems, le lieu et les circonstances; enfin pathétique, c'est-à-dire qu'elle doit peindre tous les sentimens du cœur humain, avec une telle vérité et une telle énergie, que le spectateur les éprouve lui-même. Cette dernière qualité est plus que toute autre nécessaire à la pantomime, attendu que si elle n'exprime pas quelqu'affection de l'âme, et n'offre du reste aucun autre intérêt, elle ne signifie rien, et cela parce que de toutes ces affections, la passion est la seule qui se manifeste par un geste sensible et capable d'être imité. *La désolation de Mérope*, *les larmes d'Andromaque*, *la colère d'Achille*, *la tendresse d'Aristée*, *les fureurs d'Oreste*, *les inquiétudes d'Hypermnestre*, *l'abandon d'Armide*, voilà les grandes études du geste, et par conséquent de la pantomime.

Divers styles de la danse pantomime.

Comme la poésie, la danse a différens styles, et les qualités ainsi que les défauts de l'une et de l'autre sont déterminés par les mêmes principes. Le geste du pantomime doit être aisé et gai dans le comique, animé et terrible dans le tragique, grave et majestueux dans les sujets sérieux, simple et aimable dans les sujets champêtres, délicat et affectueux dans ceux d'amour, et toujours élégant et juste. Il faut en outre qu'il soit accomodé au sujet, qu'il soit clair et fait avec goût. Ces trois qualités exigent; la première, qu'on donne à chaque chose la couleur qui lui convient, sans altération en plus ni en moins; la seconde, que chaque geste exprime nettement et avec précision ce qu'on veut représenter, pour que le spectateur ne soit pas induit en erreur; la troisième, que non content d'exécuter les mouvemens de corps convenables à l'action, le danseur soit attentif à soutenir l'intérêt par ces gestes inat-

tendus et décisifs, si propres à produire leur effet, et qui sont le fruit de l'étude et du talent.

Salvator Vigano et Gaetan Gioja, grands compositeurs de ballets.

C'est ce dont on a vu des preuves éclatantes dans certains ballets pantomimes de M.r Gioja, et dans un plus grand nombre de ceux de feu M.r Vigano, le plus illustre des compositeurs de ballets qu'ait eus l'Italie. Ce dernier a su accompagner la pantomime de tout le prestige dont elle peut être susceptible; et ne pouvant, comme les grands poètes tragiques, se soutenir par la sublimité de la poésie ou du sentiment, il a dû tirer de son propre fond toutes ses ressources. L'action, dans ses ballets, est aussi animée qu'elle doit l'être, et le langage des gestes y est parfaitement adapté. Nul n'a montré plus de talent que lui dans le choix et dans l'application de la musique: nul n'a su mieux que lui la raviver par des teintes analogues au sujet, ni mieux l'approprier à la situation et aux affections des personnages. La disposition de ses groupes était toujours belle, et le mouvement de ses masses dirigé avec beaucoup d'ordre, de variété et de goût: aucun peintre n'aurait montré plus d'intelligence et de sagacité dans l'ordonnance de ses tableaux (1).

(1) Salvator Vigano naquit à Naples en 1769 d'une famille milanaise; il eut de son pére Honoré les premiéres leçons de danse et de pantomime, et il est mort à Milan le 10 août 1821. Le grand théâtre de cette dernière ville était le lieu où il pouvait développer avec le plus de succès toute l'étendue de ses connaissances et de son talent. Il y trouva en effet (*a*) une grande partie des moyens nécessaires, et qui lui auraient manqué ailleurs, pour porter la pantomime à un degré de perfection où elle ne s'était jamais élevée auparavant. Outre l'honneur d'avoir formé à une imitation plus exacte de la nature les danseurs destinés à représenter les principaux personnages, et placé ainsi la pantomime au rang des arts les plus nobles, c'est encore à lui qu'on est redevable du grand changement qui s'est opéré dans la masse des danseurs secondaires et des figurans. Les uns, chargés quelquefois de certains rôles, ne fesaient que des mouvemens sans grâce et sans vérité; les autres étaient réduits à ne se mouvoir jamais qu'en cadence, et d'une manière toujours uniforme. Vigano est le premier qui ait tiré le *corps de danse* de l'état de nullité où il était laissé depuis long-tems en Italie, et qui ait porté dans la distribution des masses, dans la disposition des groupes et dans la composition des tableaux un art digne du poète et du peintre. Les premiers acteurs ont perfectionné eux-même leur manière sous la direction de cet habile artiste: leur esprit s'est agrandi, et ils ont prouvé que jusqu'à l'arrivée de Vigano il leur avait manqué l'occasion de montrer ce dont ils étaient capables.

(*a*) V. *Cenni Biografici sull' esimio Coreografo Salvatore Viganò.* Milano, Bertoni, 1821.

Maître de choisir et de varier, comme le peintre et le sculpteur, ses sujets et ses attitudes, il pouvait en outre leur donner par sa musique une succession d'actions et de mouvemens, à la différence des premiers qui ne peuvent exprimer qu'un seul acte, un seul état dans leurs ouvrages. Aussi ses ballets, dans lesquels il avait l'art de saisir toujours le trait le plus caractéristique et le plus terrible de son sujet, et qui étaient toujours accompagnés d'une musique pleine d'expression, produisaient beaucoup plus d'effet que n'en aurait produit la représentation d'une tragédie. Dans ce dernier genre de composition, l'imagination de l'auditeur est, pour ainsi dire, circonscritte par les paroles, et ne peut par conséquent en outrepasser le sens; mais dans la pantomime soutenue du charme et de l'expression de la musique, le spectateur abandonné en quelque sorte à lui-même, et maître d'agrandir les objets, croit entendre avec une réalité proportionnée à sa sensibilité, tout ce que pourraient exprimer l'amour de plus tendre, le sentiment de plus affectueux, le reproche de plus véhément, à l'aide des paroles les plus touchantes ou les plus énergiques. C'est ce que nous avons vu dans la *Myrrha*, dans l'*Otello*, dans la *Vestale* de Vigano, et dans la *Gabrielle de Vergi* de Gioja: ballets pantomimes dont la représentation a excité beaucoup plus d'émotion que n'auraient pu faire les tragédies qui en ont fourni le sujet. Alfieri dans sa *Myrrha*, Shakespeare dans son *Otello*, n'ont pas fait verser autant de larmes, ni inspiré autant de terreur que les ballets pantomimes dont nous venons de parler. Il y avait dans la *Myrrha* quelques scènes des plus difficiles à rendre; la musique du troisième acte était d'un effet admirable; et, sous le rapport du style et de la conduite, l'œil le plus accoutumé au beau, n'aurait pu y trouver que quelques taches bien légères. Ajoutons à cela que Vigano était admirablement secondé par des danseurs de beaucoup de talent, dans le nombre desquels la Pallerini mérite d'être particulièrement distinguée. Cette actrice, dont on n'avait pas vu depuis long tems l'égale en Italie, a figuré dans tous les principaux ballets de ce fameux compositeur; modèle de grâce et de souplesse dans tous ses mouvemens, de dignité dans le jeu de la physionomie, et de vérité dans l'expression des sentimens nobles et des passions les plus violentes, elle donnait un nouveau degré de chaleur et d'intérêt à l'action dramatique, et n'a pas peu contribué au succès prodigieux de ces mêmes ballets. Nous l'avons vue dans le conflit des passions, dans les épanchemens du cœur,

dans les égaremens de la raison, peindre toutes les nuances du sentiment, de la douleur et du désespoir avec un art et une vérité, qui fesaient prendre au spectateur l'illusion pour la réalité même: nulle autre que la Pallerini n'aurait eu la force de soutenir des rôles aussi fatiguans; et ce qui la place au premier rang dans ce genre d'action théatrale, c'est qu'à l'énergie de l'expression, à la grâce des mouvemens et à l'élégance des attitudes, elle joint un caractère de physionomie, où se peignent avec une admirable ingénuité toutes les passions. La nature semble l'avoir faite pour l'art qu'elle professe, et Vigano a perfectionné en elle l'ouvrage de la nature (1). Parmi les autres acteurs ceux qui se sont le plus distingués dans ces représentations sont Costa, pour la dignité et le ton ressenti des caractères, et Molinari, qui, s'il eût mis dans son action autant de noblesse qu'il y mettait de vérité, de feu et d'expression, aurait pu être regardé comme un des plus grands pantomimes de nos jours. Personne assurément n'aurait mieux joué que lui les rôles d'Otello dans le ballet de Vigano, et de Fayel dans la *Gabrielle de Vergy* de Gioja. Les derniers actes de ces deux ballets, grâce au talent de Molinari et de la Pallerini, ont été le triomphe de la pantomime. Pour se former une idée du rare mérite de ces deux acteurs dans le cinquième acte d'Otello, il faudrait voir représenter la fameuse tragédie de Shakespeare, sur laquelle Vigano a tracé son plan et modelé l'action de ses personnages. Le monologue d'Otello dans le cinquième acte, et le sublime dialogue entre lui et Desdemona, au moment où il a résolu d'immoler son épouse, sont une parfaite imitation de la pièce du poète anglais. Dans les scènes de tendresse, d'effroi et de désolation de la *Gabrielle de Vergy* de Gioja, la Pallerini se surpassait elle-même, et les transports de la jalousie et de la fureur de Fayel étaient parfaitement rendus par Molinari. Celui-ci montrait dans tous ses traits, dans tous ses gestes et jusque dans les transports de son amour la dureté d'une âme implacable; celle-là laissait apercevoir sur sa physionomie toujours mouvante et dans toute sa personne jusqu'aux moindres nuances des sentimens divers dont son cœur était déchiré. Le premier acte de ce ballet

Acteurs de gais.

Antoinette Pallerini.

L'Otello de Vigano et la Gabrielle de Vergy *de Gioja.*

(1) Il a été frappé à Milan plusieurs médailles en l'honneur de cette célèbre actrice et du fameux compositeur Vigano: deux de ces médailles portent au revers ces paroles: *Più che la voce altrui puote il suo gesto.* = *A Salvatore Viganò Dedalo della Coregrafia.*

offrait un spectacle des plus beaux et des plus intéressans; le compositeur y avait judicieusement représenté la pompe de l'accueil fait à Otello, avec des danses nationales, qui excitaient chaque soir de nouveaux applaudissemens. Le second acte, où un ennemi de la gloire d'Otello ourdit une trame pour lui rendre suspecte la fidélité de son épouse, se fait également admirer par la conduite de l'action, par les attitudes variées des personnages secondaires, par leur distribution sur la scène, et surtout par la vérité avec laquelle le compositeur leur y fesait exprimer les sentimens divers dont ils étaient animés. L'affreux sujet de *Gabrielle de Vergy* n'était pas moins difficile à traiter: toutefois M.r Gioja n'hésita point à l'entreprendre; et plein d'une noble confiance dans ses talens, et dans l'habileté de ses premiers danseurs, il sut réunir à l'élégance du spectacle l'effet dramatique de l'action, sans que cette dernière eût rien de choquant pour le spectateur. La composition y était conduite avec beaucoup de facilité, et l'intérêt y allait toujours croissant: des tableaux magnifiques, des danses gracieuses, des groupes bien disposés et le costume des tems bien observé y offraient un coup-d'œil animé et pittoresque, qui aurait fait honneur à l'imagination d'un peintre habile.

La Vestale, ballet tragique de Vigano.

Mais le ballet dans lequel Vigano fit des prodiges est celui de la *Vestale*, où il réunit à tous les prestiges de la fable tous les caractères de l'épopée et de la tragédie, et qu'il fit représenter pour la première fois sur le grand théâtre de cette ville. La Pallerini y fesait avec une vérité surprenante le personnage de la Vestale sous le nom d'Emilie, perdant en même tems l'honneur, l'amant et la vie; et Molinari ne se distinguait pas moins dans celui de Decius son amant. L'action commençait par un spectacle magnifique: la scène représentait le grand cirque de Rome où se célébraient les fêtes céréales, par des luttes, des courses de chars, des danses, des sacrifices et par la distribution des prix aux vainqueurs en présence des consuls, des sénateurs, des vestales et du peuple. Dans ce pompeux spectacle Vigano sembla faire revivre, non pas par la pensée seulement, mais encore par le fait, les beaux jours de la république romaine. Tout ce qu'on y voyait était romain, tout y était grand et solennel, et le spectateur se croyait réelement transporté dans les murs de l'ancienne Rome. Au second acte, Decius, jeune homme brave et d'un bel aspect, épris de la première d'entre les vestales, découvre à un de ses amis intime la passion qui

le dévore. Après avoir tenté envain de l'en distraire, et ne voyant pas d'autre moyen de lui rendre le repos, cet ami lui promet de le conduire la nuit suivante au temple de Vesta, pour voir l'objet aimé. Au troisième acte on voyait ce temple. L'aspect de l'édifice, de forme circulaire, et qui était un ouvrage du savant pinceau de M.r Sanquirico, invitait à un religieux recueillement. La voûte auguste en était éclairée par la lueur du feu sacré, qui brûlait sur l'autel. Attentive à en entretenir la flamme, Emilie aurait voulu éteindre celle qu'avait allumée dans son cœur le jeune guerrier qui souffrait pour elle. Le trouble qui agitait son âme partagée entre l'amour et le devoir, ne pouvait être aussi bien rendu que par l'actrice inimitable qui remplissait ce rôle. Tout-à-coup paraissait Décius: l'abord et l'entretien des deux amans, les pressantes instances de l'un, la résistance de l'autre, l'effroi de tous les deux en retrouvant le feu sacré éteint, présentaient un tableau pathétique, qui excitait dans tous les cœurs la plus vive émotion. Au quatrième acte, la Vestale était condannée à être enterrée toute vivante. Au cinquième la scène offrait le lugubre appareil de la pompe funèbre, et l'aspect du lieu redoutable par où l'infortunée devait être descendue dans le caveau sépulcral. Tout ce que l'imagination pouvait inventer de plus terrible et de plus déchirant se trouvait dans ce dernier acte. Les adieux d'Emilie à ses compagnes, les derniers embrassemens qu'elle leur donne, ses prières, son effroi, son abandon, l'inflexible sévérité du Pontife, les gémissemens des assistans, tout enfin y portait dans l'âme l'émotion la plus profonde. La musique, surtout celle du troisième et du cinquième acte, était d'une expression qui suppléait admirablement au défaut de la parole.

Autres ballets de Vigano.

Après l'exposé que nous venons de faire des principaux ballets de Vigano, nous allons donner un aperçu succinct de quelques autres de sa composition, et qui sont, au moins dans quelques-unes de leurs parties, dignes de beaucoup d'éloges.

Psammi.

La conduite du *Psammis* était simple, régulière et très-animée, mais ce ballet n'était pas d'un aussi grand effet que les précédens, quoique pourtant Vigano n'eût pas négligé d'en embellir le sujet par des tableaux infiniment variés et dans le style egyptien le plus correct. Son *Dédale*, ballet mythologique, renfermait des beautés du premier ordre et d'heureux accessoires: on y admirait particulièrement l'ingénieuse distribution des tableaux, et

la musique en était pleine d'expression. Cette composition valut à son auteur l'honneur d'une médaille frappée à Milan, présentant d'un côté son effigie, et de l'autre les ailes d'Icare. Après avoir représenté l'histoire et la catastrophe des enfans de la terre dans son *Prométhée*, dont le premier acte était un chef-d'œuvre de pantomime, Vigano donna ses *Titans*, autre composition presqu'aussi gigantesque que l'entreprise des Titans mêmes. Le premier acte offrait l'image des plaisirs et du bonheur de l'âge d'or, dans une série de tableaux, dont le charme se serait terni sous le pinceau même de l'Albane. La belle disposition des masses, l'élégance des groupes, l'effet magique de la perspective, et l'espèce d'enchantement qui régnait dans l'ensemble de cette scène, sont au dessus de toute imitation. Dans le second acte Vigano aurait pu être appelé le rival de Michel-Ange: la scène représentait le Tartare avec toutes ses divinités, on les y voyait délibérant sur les moyens de troubler la félicitè des mortels, et travaillant à mettre leur affreux projet à exécution: la musique en était caractéristique, et elle avait toute la sublimité du style de Mozart et d'Hayden. Le reste de cette singulière composition est plein de philosophie; les beautés qu'elle présente appartiennent exclusivement au génie de son auteur, et le peu de défauts qu'on y remarque étaient inhérens au sujet. Dans le ballet d'*Alexandre aux Indes*, le contraste des passions était porté au niveau de l'étonnante magnificence du spectacle. La pantomime et la musique étaient d'un effet admirable, surtout dans une scène du second acte, où Cléofide combattue entre Alexandre et son amant, s'efforçait tantôt d'appaiser la colère du second, et tantôt de contenir l'audace du premier par une finesse d'art, dont nulle autre femme n'aurait été capable. Il y avait également de ces scènes de pantomime dans le troisième et le cinquième acte: ce dernier, quoique se terminant simplement par un mariage, n'en était pas moins un chef-d'œuvre de musique et de pantomime, vraiment digne des applaudissemens répétés qu'il excitait tous les jours: les danses (chose en quoi Vigano a toujours parfaitement réussi) en étaient bien caractérisées et fort élégantes. L'histoire de la pucelle d'Orléans et la tragédie de Schiller lui avaient fourni le sujet de sa *Jeanne d'Arc*. Le premier acte, où brillait particulièrement le talent du compositeur, aurait suffi seul pour assurer à Vigano le premier rang dans la pantomime. Qui aurait su représenter sous des couleurs plus vraies le récit, la surprise, la terreur, l'épouvante,

Prométhée.
Les Titans.
Alexandre aux Indes.
Jeanne d'Arc.

la fuite, le désordre, le combat et la victoire? Qui pourrait se flatter d'imaginer un ballet d'un caractère plus beau, plus gracieux et même plus séduisant, sans jamais sortir des bornes de la bienséance? La quantité de personnes qui figuraient dans ce ballet, l'observation rigoureuse du costume dans l'habillement, la magnificence des décorations peintes par M.r Sanquirico, tout concourait à en faire un spectacle digne du premier théâtre de l'Europe. La *Didon abandonnée*, autre ballet, mis en scène en 1821, fut commencé par M.r Vigano et achevé par son frère Jules. Cette composition devait être un nouveau titre de gloire pour l'artiste qui l'avait commencée. La belle distribution des groupes, l'élégance des tableaux, la noble simplicité de la conduite, l'expression naturelle des évènemens, les danses gracieuses, l'énergie et le contraste des passions, firent vivement applaudir les trois premiers actes. Les scènes du dialogue et de l'entretien de Didon et d'Enée dans la grotte, parfaitement rendues par la Pallerini et par Molinari, auraient peut-être paru un peu longues, si la pantomime parlante de ces deux acteurs, à laquelle se joignait une musique pleine d'expression, n'avait trompé par la plus douce illusion l'attention des spectateurs. Didon abandonnée.

Nous nous sommes peut-être un peu trop étendus, non dans la description, mais dans le simple aperçu que nous venons de donner des compositions de ce grand artiste, dont la perte est presqu'irréparable. Et pourtant, que n'aurions-nous pas encore à dire, si nous voulions relever toutes les beautés dont sont semés son *Coriolan*, ses *Strelizzi*, et autres ballets qu'il a composés dans un autre genre? Nous terminerons par son *Noce di Benevento* (Noyer de Bénevent), ballet où la bizarrerie des évènemens qui en forment le sujet, et le caractère des personnages toujours en action, et rendu avec autant de finesse que d'habileté, ont excité à toutes les représentations les plus vifs applaudissemens.

A présent on peut dire que le seul artiste qui reste à la danse de pantomime est M.r Gioja. Outre sa *Gabrielle de Vergy*, dont nous venons de parler, nous citerons encore la *Niobé*, le *César en Egypte*, la *Sapho*, la *Cléopatre* et les *Bacchanales*, comme des monumens honorables de son talent, et qui n'ont jamais paru sur la scène sans y faire naître la plus vive émotion. Puissions-nous le voir bientôt revenir parmi nous, pour faire revivre sur notre théâtre les merveilles d'un art, dans lequel il s'est si éminemment distingué!

Danse proprement dite.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la danse pantomime, et non de l'autre, dite proprement danse, où, comme nous l'avons observé au commencement de cet article, l'homme n'a d'autre dessin que celui de danser, c'est-à-dire de faire certains sauts réguliers pour manifester sa joie, ou pour faire pompe de sa souplesse et de son agilité. Ce genre de danse change souvent de caractère comme la mode. Celle qui est en vogue aujourd'hui se compose de pas, de sauts et d'écarts, qui jadis n'appartenaient qu'aux *grotesques*, et aux danseurs de corde, et qui, il y a peu d'années, auraient été sifflés du public alors accoutumé à un genre de danse gracieux et tout différent. Nous ne nous montrerons pourtant pas aussi sévères qu'un écrivain moderne, qui voulait proscrire du théâtre cette espèce de danse comme n'ayant aucun objet d'imitation, et dont tout l'art consistant dans une insignifiante agilité, n'est propre à produire aucun effet dramatique. Dépourvus, dit-il, de toute idée philosophique dans leur art, les danseurs ne savent point faire de distinction entre une danse de simple agrément, et une danse d'imitation. . . . . On les voit toujours, quel que soit le caractère qu'ils prennent et la circonstance où ils se trouvent, se présenter la tête haute, les bras recourbés comme s'ils voulaient voler, les talons en l'air, et raser légèrement la terre; et l'on croirait que les Ulysse, les Idoménée, les Télémaque qu'ils représentent, sortent d'une salle de danse où ils ont pris leçon du même maître . . . . Ils ont tous la manie, dans toutes les circonstances, de faire briller leurs jambes, comme si l'imitation de la nature et l'expression du sentiment avaient leur siège dans cette partie de leur corps, et non plutôt dans les mouvemens des autres membres, dans les yeux et dans la physionomie dont ils ne tiennent aucun compte. Ce n'était pas ainsi que pensait Noverre, le chef de leur école, et nous finirons par leur adresser l'observation qu'il fait dans ce passage de sa dixième lettre. « Si nous voulons rapprocher notre art de la vérité, il faut s'occuper moins des jambes, et donner plus d'attention aux bras, laisser là les cabrioles pour l'intérêt des gestes; renoncer aux pas difficiles, et faire plus de cas de la physionomie; ne pas mettre autant de force dans l'exécution, mais lui donner plus de sens; s'écarter sans affectation des strictes règles de l'école, pour suivre l'impulsion de la nature; enfin donner à la danse l'âme et le mouvement qu'elle doit avoir pour inspirer de l'intérêt ».

1

2

3

4

10 50 100

Braccia Milanesi

10 50 100

Piedi Parigini

A. Fumagalli f.

Principaux théâtres d'Italie.

Après la description que nous venons de donner des théâtres chez tous les peuples, nous croyons devoir dire un mot de ceux qui existent maintenant en Italie. Il serait trop long de les décrire tous ici, n'y ayant presque pas de ville à présent où il n'y en ait un, et dans la construction duquel on n'ait cherché à éclipser, soit pour la grandeur, soit pour la décoration, ceux des villes voisines: cette entreprise serait même superflue, car ces théâtres ont tous étés bâtis sur le même plan; c'est pourquoi nous nous bornerons à donner de celui de la Scala à Milan une description, d'après laquelle on pourra se former une idée de tous les autres, en y joignant un tableau comparatif de ses dimensions avec celles des principaux théâtres de l'Italie.

La planche 123 représente, savoir; sous le n.° 1 le théâtre d'Argentina à Rome; sous le n.° 2, celui de Turin; sous le n.° 3, celui de la Scala à Milan, et sous le n.° 4 celui de S.t Charles à Naples.

Le théâtre de la Scala, construit sur le dessin de Piermarini célèbre architecte, est un des plus vastes, et en même tems un des plus commodes qu'il y ait en Europe; et l'on peut même dire que, sous ce dernier rapport, il n'a pas son égal. On peut voir par la seule inspection de la figure, que, depuis surtout qu'on en a alongé l'avant-scène, et qu'on y a joint un autre édifice, c'est le théâtre le plus complet qui existe. On lui a donné le nom de la *Scala*, pour avoir été bâti à la place de l'ancienne église de *Santa Maria alla Scala*. L'ouverture en fut faite en 1778.

Sa façade présente un avant-corps composé de trois arcades, qui se lie avec la partie inférieure de l'édifice: cet avant-corps a été construit pour pouvoir y descendre de voiture à couvert, et il est surmonté d'une grande terrasse. Au dessus s'élève un ordre composite, avec des colonnes saillantes des deux tiers, surmonté d'un attique, dans le fronton duquel il y a un bas-relief représentant Apollon sur son char avec la Nuit qui cherche à l'arrêter.

On entre dans le théâtre par deux grandes portes qui conduisent au vestibule intérieur, au milieu duquel on voit trois entrées qui aboutissent au parterre. Des deux côtés il y a deux grands escaliers par où l'on monte aux loges. Dans ce vestibule se trouvent

le café, plusieurs chambres destinées à divers usages, et le corps de garde. Aux deux extrémités il y a deux autres portes pour faciliter l'évacuation du théâtre en cas de besoin.

Le parterre a la forme d'un demi-cercle, dont les côtés se prolongent en suivant une courbe qui approche de celle du théâtre d'Argentina à Rome. Il est entouré de six rangs de loges, y compris le paradis, lesquelles sont élégamment ornées. Les trois premiers rangs en contiennent chacun 36, et dans les deux autres ce nombre monte à 39, la place des trois loges qu'il y a de moins dans les rangs inférieurs étant occupée par la loge du souverain et par la porte d'entrée. Chacune de ces loges a, vis-à-vis, de l'autre côté du corridor, une petite chambre de service: ce qui ne se trouve dans aucun autre théâtre de l'Europe. Il y a en outre sur l'avant-scène quatre autres loges de chaque côté: les salles de la *Redoute* sont à la hauteur du second rang de loges, et l'on y entre par une grande galerie. Partout l'architecte a cherché à réunir l'élégance à la commodité. L'édifice a été agrandi il y a peu d'années, et l'on a fait à la scène un prolongement, qui la rend propre à la représentation des plus grands spectacles. Au dessus du nouvel édifice on a construit deux grandes salles où l'on peint des toiles; ces salles ont 63 brasses de longueur et 26 brasses, 9 onces de largeur: il y a encore plusieurs autres endroits à l'usage de magasins et de garde-robes. On a fait aussi une grande salle pour l'école de danse. Ce théâtre peut contenir plus de 3,200 spectateurs. Son plus grand diamètre est de 37 brasses, et sa largeur au commencement de l'avant-scène est de 29 brasses, 8 onces. La longueur totale du parterre, y compris l'avant-scène, est de 49 brasses, 6 onces, et celle de cette dernière, d'un mur à l'autre, de 7 brasses, 3 onces, 6 points: sa largeur, d'une colonne à l'autre, est de 27 brasses, 6 onces, et là où elle se resserre, de 26 brasses. La scène, jusqu'à l'endroit où elle est partagée par l'arc, a 40 brasses, 2 onces, 7 points de longueur; et sa longueur en entier, y compris l'alongement qui y a été fait récemment, est de 67 brasses, 2 onces, 7 points. La longueur totale de l'édifice est de 168 brasses, 3 onces. Aux deux côtés de l'avant-scène il y a deux colonnes d'ordre corinthien, avec une corniche et son architrave, dont la saillie est des deux tiers du diamètre de la colonne, et a 1 brasse, 7 onces d'épaisseur. Ces colonnes ont 15 brasses, 8 onces, 7 points de hauteur, et celle de l'ordre en entier, y compris le socle, est de 19 brasses, 5 onces, 6

points. L'avant-scène, qui est terminée par de grandes consoles en forme d'attique sur l'ordre a en total 25 brasses, 1 once, 5 points de hauteur au dessus du niveau de la scène. La hauteur totale du théâtre, depuis le milieu du parterre jusqu'au plafond, est de 33 brasses, 7 onces, 6 points. Il est à remarquer que ce plafond va s'abaissant un peu en forme de courbe du côté de l'avant-scène; de manière que la plus grande hauteur prise sur la ligne horizontale de la corniche qui règne tout autour du théâtre est de 6 brasses, 6 onces, et seulement de 5 brasses, 7 onces, là où elle est interrompue par l'avant-scène.

L'autre grand théâtre qu'il y a à Milan, est celui de la Canobiana, qu'on désigne néanmoins sous le nom de petit théâtre comparativement au premier. Sa construction est l'ouvrage du même architecte, qui lui a donné la même forme qu'à celui de la Scala; il n'a que cinq rangs de loges, y compris le paradis. Ce théâtre communique avec le palais de la cour au moyen d'une galerie couverte qui traverse la rue. Son nom de Canobiana lui vient de celui d'une école de dialectique etc., anciennement fondée près de là par certain Paul Canobio. Nous croyons inutile d'en donner ici le plan, sa forme étant peu différente de celle de la Scala, aux dimensions près. Nous avons présenté dans le tableau ci-après les dimensions respectives des cinq principaux théâtres de l'Italie en brasses de Milan (1).

Théatre de la Scala à Milan.	Longueur, brasses	Largeur, brasses	Théatre de la Canobiana à Milan.	Longueur, brasses	Largeur, brasses	Théatre de Saint-Charles à Naples.	Longueur, brasses	Largeur, brasses	Théatre royal de Turin.	Longueur, brasses	Largeur, brasses	Théatre d'Argentina à Rome.	Longueur, brasses	Largeur, brasses
Parterre . .	41 6	37	Parterre .	32	28	Parterre .	40 6	39 6	Parterre .	34	28 6	Parterre .	31	28
Avant-scène	7 3 6	27 6	Av. scène	6 9	22	Av. scène	3	28	Av. scène	5 3	24	Av. scène	2	20
Scène. . . .	67 2 7	61	Scène . .	35	50	Scène . .	44	59	Scène . .	51	43	Scène . .	54	42
Longueur de tout l'édifice 168 brasses, 3 onces, largeur 64 brasses.			Plus une cour qui peut servir de scène, ayant 15 brasses de long, et 22 brasses de large (2).			Total de la montée de l'escalier d'entrée jusqu'au bout de la scène, 104 brasses.			Plus un pont-levis qui se jette sur une cour, et au moyen duquel on peut donner à la scène beaucoup plus de profondeur. Au milieu de cette cour il y a une fontaine, dont l'eau, lorsqu'on la fait jouer, s'élance jusqu'aux *ciels.*					

(1) Cette mesure équivaut à environ 1 pied, 10 pouces du pied de Paris.

(2) Parmi les autres théâtres de Milan on distingue particulièrement celui dit *Carcano*, qui est fort beau et qui a été bâti sur un dessin de M.r l'architecte Canonica. Viennent ensuite le petit et joli théâtre *Re* du même architecte, et l'élégant théâtre de déclamation des *Filo-Drammatici*, dont le plan a été originairement tracé par Piermarini et achevé par l'architecte Léopold Polak: les peintures dont il est décoré ont été exécutées par d'habiles artistes, et la grande toile, ainsi que le bas-relief peint à la voûte, est un ouvrage d'Appiani. Le théâtre *Fiando* où l'on représente des comédies et des ballets avec des marionnettes, a une jolie façade, et a été construit par l'architecte Tazzini. Il existe encore dans cette ville, outre le théâtre du *Lentasio*, qui est d'une médiocre grandeur, plusieurs autres petits théâtres dans le goût de celui des *Filo-Drammatici*, tels que ceux des *Accademici Emulatori*, des *Amici*, de l'*Aldini*. On y compte aussi deux amphithéâtres en bois où l'on joue des comédies dans le jour, le théâtre Macchi etc.

ETAT DES SCIENCES,

DEPUIS L'EPOQUE DE LA PAIX DE CONSTANCE JUSQU'A NOS JOURS.

XIII. et XIV. siècles.

Au lieu de rendre le calme aux villes d'Italie, la paix de Constance fut au contraire pour elles une cause de nouveaux troubles et de nouvelles guerres. Mais si d'un côté la liberté accordée aux Italiens alluma parmi eux de nouvelles querelles, d'un autre elle donna aussi de l'essor à leur génie, les anima à la défense de leurs droits et à la recherche des principes politiques du gouvernement, qui n'auraient pu se développer sans l'étude des lettres, et obligea les chefs des factions, les plus puissans seigneurs de l'Italie et les princes mêmes à cultiver leur esprit et à accroître leurs connaissances, pour ne pas avoir le dessous dans les luttes que fesait naître l'ambition de la souveraineté même. Aussi vit-on devenir encore plus puissans les marquis de la maison d'Est, les Scaligeri, les Carraresi, les Gonzagues, les Visconti de Milan, les marquis de Monferrat et les comtes de Savoie, qui, tous dominés du desir d'agrandir leurs états, furent obligés d'acquérir des lumières, de protéger les gens instruits et d'encourager l'étude des sciences et des lettres.

Ecoles.

Après la paix de Constance, le nombre des écoles et des universités s'accrut considérablement en Italie, et Bologne se montra jalouse de ne point perdre tous ses professeurs, dont quelques-uns avaient déjà passé à Mantoue, à Modène, à Vicence et à Padoue. Des écoles publiques furent fondées à Arezzo, à Naples, à Rome, à Florence, à Pise, à Ferrare, à Pavie, à Verceil, à Reggio, à Parme etc.; et, vers l'an 1288, il y en avait de célèbres à Milan, ville où l'on comptait plus de 200 jurisconsultes, 400 notaires, 600 notaires impériaux, 200 médecins et plus de 80 maîtres qui s'occupaient de l'instruction de la jeunesse.

Bibliothèques.

On n'a que peu de choses à dire des bibliothèques du XII.e siècle, vu le petit nombre qu'il y en avait alors, et encore les dépôts qu'on honorait de ce titre ne contenaient-ils guères que les livres de l'Ecriture Sainte, et peut-être quelques écrits concernant la liturgie des églises. Il y avait néanmoins dans diverses villes, surtout à Verceil et à Milan, des copistes de livres, et même on

en comptait vers la fin de ce siècle jusqu'à cinquante dans cette dernière ville. Il ne paraît pas qu'il y eût alors des bibliothèques dans les couvens, quoique pourtant il y ait lieu de présumer que les moines auront contribué en grande partie à la conservation des manuscrits qui nous sont parvenus : on cite deux couvents, l'un de frères mineurs, et l'autre de prédicateurs, tous les deux à Florence, où l'on copiait des livres à cette époque. Dans le siècle suivant les bibliothèques devinrent plus riches, et c'est dans ce même siècle qu'on commença à rechercher avec empressement les écrits des auteurs anciens, connus aujourd'hui sous le nom de *classiques*. Pétrarque se plaignait de ce qu'en les transcrivant, les copistes les défiguraient au point que Cicéron, Tite-Live, et Pline particulièrement n'auraient pas entendu leurs ouvrages. Toutefois le nombre des livres dut s'accroître, surtout après l'invention du papier fait de chiffons de lin, dont les premiers essais, selon la chronique des *Cartusii*, furent produits par Pace de Fabriano, contre l'opinion de ceux qui, sans cependant en donner aucune preuve, les prétendaient venus de l'Allemagne. Ce Pace de Fabiano, pourrait être plutôt de Fabriano, où il y avait vers la moitié du XIII.e siècle, selon le témoignage du fameux Bartolo, des fabriques de papier différent de celui fait avec le coton, et d'où peut-être cet art passa à Trévise où l'on en fesait avec des chiffons de laine et de coton, avec la raclure des vieux draps, et avec quelques étoffes de chanvre et de lin. Pétrarque fut le premier qui s'appliqua avec ardeur à la recherche des ouvrages de l'antiquité. Son exemple fut imité par Bocace, par Coluccio Salutato, par le roi Robert de Naples, par les marquis d'Est à Ferrare, par Jean Galéas Visconti à Pavie et peut-être même à Milan, et par d'autres personnes.

Découvertes de manuscrits.

Invention du Papier.

Le XIII.e siècle est encore recommandable par les longs voyages, qui, au grand avantage des lettres, furent entrepris par Marc Polo et autres individus de sa famille, ou dont au moins on eut alors les intéressantes descriptions. Les relations du premier sont d'une vérité reconnue, et diverses erreurs qu'on lui attribuait se sont évanouies devant les lumières qu'on a acquises depuis en physique et en histoire naturelle. Zurla, dans son ouvrage des *Voyageurs Vénitiens*, fait mention des voyages des Zeni. On trouve inédite dans quelques bibliothèques la relation d'un religieux, de l'ordre des Prédicateurs de Florence, appelé Ricoldo de Montecroce. Il est parlé dans l'histoire de Gênes des tentatives faites au XIII.e

Voyages.

siècle par les Génois, pour s'ouvrir une route par mer aux Indes orientales: tentatives qui ont peut-être préparé la découverte des Canaries. Le nombre des voyageurs s'accrut avec l'importance des voyages dans le siècle suivant. On vit paraître alors les relations d'Oderico de Pordenone, frère mineur, qui avait parcouru les contrées de l'Asie les plus lointaines, et il est également fait mention des voyages de Marino Sanuto, de François Pipino, d'Andalone, de Nero et autres, dont le même Zurla parle longuement dans son ouvrage.

Théologiens.

Tiraboschi a judicieusement observé, qu'à force de multiplier au XIII.e siècle, les interprétations et les commentaires des livres sacrés, on abusa de la dialectique en théologie. Alors avaient éclaté les sectes des Vaudois, des Albigeois, des Catari et des Patarini; la contagion avait pénétré jusqu'en Italie, et l'on avait créé les deux ordres des Prédicateurs et des Mineurs pour l'arrêter. Des écoles de théologie avaient été fondées dans ces deux ordres, outre celles qui étaient déjà établies dans l'église métropolitaine de Milan, et peut-être même à Bologne et dans d'autres villes. On avait vu aussi beaucoup de théologiens controversistes, et entre autres S.t Thomas d'Aquin, Rolando de Crémone, Jean de Parme et autres. Nicolas d'Otrante donna des preuves lumineuses de ses talens et de son savoir. Des chroniques religieuses furent écrites par Jean de Ceccano et autres. Jacques de Varaginé se rendit peut-être trop célèbre par ses vies des saints. L'abbé Joachim se fit une grande réputation, plus encore par ses prophéties que par ses livres ascétiques. Dans le siècle suivant, l'université de Paris ne fut pas redevable de peu de lustre à Robert des Bardi, florentin, à Denis de *Borgo S. Sepolcro* et à plusieurs autres philosophes et théologiens italiens, qu'elle admit dans son sein. Dans le même tems florissaient parmi les théologiens d'Italie Dominique Cavalca, auteur du *Specchio della Croce*, Guillaume de Crémone, Bertrand de la Torre archevêque de Salerne et autres. Peu après la moitié du XIII.e siècle on fonda à Bologne un collège de théologie, où se distinguèrent Ugolino Malabranchi, Bonaventure de Peraga, Louis Donato vénitien et autres. En Toscane, Bino et Jérôme de Sienne s'étaient rendus célèbres en théologie. Louis Marsigli, florentin, se fit aussi renommer dans cette science, et Pétrarque en a parlé avec honneur dans ses lettres. On eut également des preuves non équivoques du mérite de Marsiglio de Padoue, homme éloquent et philosophe,

qui fut entraîné par l'esprit de son siècle, des affaires du barreau aux débats de la politique, et de ceux-ci aux controverses théologiques. Les premiers à étudier l'histoire ecclésiastique après les siècles de la barbarie furent, *Ptolomeo* ou *Bartolomeo* de Lucques évêque de Torcello, dont l'histoire portée jusqu'à l'an 1313 a été publiée par Muratori, Pierre Calo de Chioggia et Pierre des Natali de Venise, qui composèrent des vies de Saints, non compris quelques écrivains de chroniques monacales.

Philosophes et mathématiciens

L'étude de la philosophie fut encouragée en Italie par Fréderic II et par Manfredi, qui ordonnèrent à cet effet la traduction des ouvrages d'Aristote, de même que par Urbain IV, qui chargea S.t Thomas de faire la traduction et le commentaire de divers ouvrages du même philosophe, et auquel le mathématicien Campana de Novarre dédia un livre, qui existe encore inédit dans notre bibliothèque ambroisienne. Les chifres arabes furent, dit-on, apportés à la même époque en Italie par Lionard Fibonacci de Pise sous le nom de chifres *Indiens*, et l'on a encore de lui sur l'arithmétique et la géométrie des écrits inédits, qui se trouvent dans la Magliabecchiana. En mathématique on vit fleurir alors un Ghérard de Sabbioneta, dans le Crémonais, lequel se fit renommer dans l'astronomie judiciaire, et l'enseigna publiquement à Padoue et à Bologne sur la fin du XIII.e siècle. On cite néanmoins en l'honneur de ce siècle certain Vitellion, allemand, qui vivait en Italie, et qu'on croit avoir fait le premier livre d'optique; et l'on rapporte encore à la même époque l'invention des lunettes, faite en Italie de l'aveu même de Montucla, attribuée par quelques-uns à un religieux nommé Alexandre de Spina, et avec plus de vraisemblance par d'autres à Salvino des Armati de Florence, dont peut-être Spina ne fut en cela que l'imitateur. Tiraboschi place aussi dans le XIII.e siècle l'invention de la boussole, dont pourtant il ravit l'honneur à Flavio Gioja d'Amalfi; mais comme il rejette l'opinion des uns qui l'adjugent aux anciens, et des autres qui prétendent que l'usage de cet instrument nous vient des Chinois, sans exclure entièrement celle qui le fait dériver des Arabes, il serait à souhaiter qu'il eût entrepris d'examiner, non pas seulement l'opinion de Guyot de Provins cité par Montucla, mais encore celle de Hugues de Berry cité par Pasquier, qui sont également l'une et l'autre mises en avant, peut-être sans beaucoup de fondement, et au préjudice du droit que peuvent avoir les Italiens à cette intéressante découverte.

Chifres arabes en Italie.

Découverte des lunettes faite en Italie.

Invention de la boussole.

On cite parmi ceux qui ont cultivé la philosophie morale Brunetto Latini, auteur du *Tesoro*, et Sandro de Pippozzo, florentin, aussi auteur du *Trattato del governo della famiglia*. Le nombre des professeurs de philosophie était néanmoins peu considérable dans ce siècle; et ce ne fut qu'au commencement du siècle suivant, que la propagation en Europe des écrits d'Averroès, commentés alors par Urbano de Bologne et par le célèbre Pierre d'Abano, donna aux esprits quelqu'impulsion. L'astrologie judiciaire ne laissait pas cependant d'être en grande faveur en Italie, où elle était cultivée principalement par Pierre d'Abano et par Cecco d'Ascoli.

Invention de l'horloge à roues en Italie.

Mais une invention plus glorieuse encore pour le siècle dont nous parlons et pour l'Italie, c'est celle qui fut faite par Jacques Dondi médecin de Padoue, d'une horloge à roues indiquant le cours du soleil, de la lune, des planètes, les mois, les jours et les fêtes de l'année, et qui fut placée au haut de la tour du palais public de la même ville par ordre d'Ubertino de Carrara. Les horloges de Boetius et de Cassiodore pouvaient être aussi à rouages, mais il est certain qu'il n'y en avait pas encore eu d'un travail aussi compliqué, sans en excepter les deux qui se voyaient selon Fiamma, l'une en l'an 1306 sur le clocher de S.t Eustorge, et l'autre en 1328 dans la tour de S.t Gothard à Milan. Ce Dondi était en outre un médecin habile pour ce tems-là, et quelques-uns lui font aussi l'honneur d'avoir trouvé le premier la manière d'extraire le sel de quelques sources d'eau: d'autres lui attribuent l'invention du sablier au même Dondi, qui travailla aussi à la cour de Jean Galéas Visconti, et dont le fils s'appliqua peut-être avec autant de succès que lui à la mécanique. Son frère Gabriel, aussi médecin et astronome, perfectionna les tables du roi Alphonse, et s'enrichit dans l'exercice de sa profession à Venise. A cette époque l'agriculture commença également à devenir une science, sur laquelle Pierre des Crescenzi de Bologne a écrit douze livres que l'on conserve encore aujourd'hui, et qui regardés alors comme un ouvrage parfait, ne laissent pas d'être encore à présent de quelqu'utilité.

Médecine.

L'étude de la médecine fut alors efficacément encouragée en Italie par divers Princes, et même par des lois qui furent promulguées surtout en Sicile par Frédéric II et par Charles I.er La renommée rendit célèbre l'école de Salerne, où se distinguèrent Pierre Musandino, Mauro, Mathieu Plateario et autres. On vit se former des collèges de médecine aux XIII.e et XIV.e siècles dans plusieurs

villes d'Italie, et particulièrement à Milan, à Ferrare, à Brescia, à Bologne et à Florence, et l'on vantait alors comme de savans médecins, Jacques de Bertinoro, Jean de Parme, Thadée d'Alderatto de Florence et autres. La chirurgie fleurissait aussi entre les mains de Ruggier de Parme, de Bruno de Longoborgo, de Théodoric de Lucques, et de Lanfranc de Milan. On citait avec honneur dans cet art au XIV.e siècle Dino et Thomas de Gerbo, Torrigiano de Florence, Bertuzzo de Bologne, Mondino professeur renommé dans cette dernière ville, et le premier restaurateur de l'anatomie, et, sans parler de beaucoup d'autres, Nicolas de Reggio, par qui furent traduits les ouvrages de Galien.

Jurisprudence.

Les différends qui s'élevèrent alors entre les petits états et entre certains villes de l'Italie rendirent bien plus intéressante l'étude de la jurisprudence, qui était déjà en grand honneur dès le XIII.e siècle. Après la paix de Constance, les villes devenues libres, s'empressèrent de se faire des statuts pour leur administration intérieure; et même, avant l'an 1300, Ferrare, Modène, Vérone, Pistoie, Venise, Milan et autres villes de la Lombardie, avaient déjà leurs codes. Il ne fut pas fait alors de grands changemens aux lois romains. On distingua comme des jurisconsultes célèbres Pillio professeur de jurisprudence à Bologne, Jean Bassiano de Crémone, Charles de Tecco de Bénevent, qui fit un commentaire des lois lombardes; et, sans parler de beaucoup d'autres, Accursio ou Accorso de Florence, auquel ses belles gloses ont mérité le surnom de *Glossateur*. Il y avait d'habiles jurisconsultes dans toutes les principales villes, telles que Milan, Modène, Reggio, Pise, Verceil, Parme, et Lodi, où fut professeur en droit certain Rinaldo de Concorezzo, Milanais, qui mourut archevêque de Ravenne. La jurisprudence prit encore plus de faveur, et le nombre de ceux qui la cultivaient s'accrut dans le XIV.e siècle: car s'il y eut alors plus de confusion dans les langues, dans le style et dans les différentes opinions des écrivains en droit, ce n'était pas un vice inhérent à la science, qui au contraire fesait toujours plus de progrès, mais un défaut de ces mêmes écrivains, qui préféraient un fatras barbare de citations à la précision et à la clarté des principes. Et en effet, c'est dans ce même siècle qu'on vit fleurir Baldi, Bartoli, François Ramponi de Bologne, Cino de Pistoie, qui fut en même tems un poète agréable, Rainieri des Arsendi de Forli, Signorolo des Omodei de Milan, Bartolo de Sassoferrato dans la Marche d'Ancône, Nicolas Spinelli de Naples, et un grand nombre d'autres.

Droit canonique.

Il y eut également beaucoup de compilations de décrétales de faites, la première par Bernard de Pavie, et les autres par maître Gibert, par maître Alano, par Bernard de Compostelle et autres. La science du droit canonique fut alors étudiée avec beaucoup de zèle en Italie, et l'on vit paraître les Sommes de Sicard, de Ruffin, de Sylvestre et autres interprètes de Gratien. Le corps des lois ecclésiastiques fut accru au XIVe siècle; mais l'étude en fut négligée pour celle du droit civil, que les troubles funestes dont l'Italie était agitée rendaient plus nécessaire. Toutefois la science fut illustrée par Guido de Baiso du pays de Reggio, par Jean fils d'André, peut-être le plus savant canoniste qui ait existé, par Pierre d'Ancarano, par Jacques de Castiglionchio, par François Zabarella et par plusieurs autres.

Histoire, géographie.

Dans le XIIIe siècle l'histoire avait fait peu de progrés : car, outre le style barbare dans lequel elle était écrite, il était souvent difficile d'y distinguer le vrai du faux. On commença, sur les traces de Pétrarque, à rechercher et à étudier les anciens monumens; et la reconnaissance faite par lui d'un faux *diplôme*, en vertu duquel César et Néron auraient soustrait l'Autriche à la domination impériale, a fait croire à quelques-uns que, de ce fait particulier, date l'origine de l'art de reconnaître l'authenticité des actes de cette nature. Ce qu'il y a de certain, c'est que les ouvrages littéraires de cet homme célèbre, ainsi que ceux du Bocace, firent naître le goût de cette étude en Italie; et l'on vit en effet plusieurs écrivains d'histoires générales et particulières, parmi lesquels se distinguèrent Jean et Mathieu Villani, et Philippe, fils de ce dernier, qui continua avec son père l'histoire de Jean, et fut le premier à écrire une histoire littéraire. Nous rangerons dans la classe des ouvrages de géographie de ce tems, plutôt que dans celle des productions poétiques, le *Dittamondo* de Fazio des Uberti, et l'ouvrage de Dominique de Silvestro sur toutes les îles de la mer : car ces ouvrages méritant plus de considération sous le rapport de la science que sous celui de la poésie, ils s'associent naturellement au livre du Bocace *sur les noms des îles, des fleuves* etc.

Etat des sciences depuis la fin du XIVe siècle jusqu'à celui de Leon X.

Persuadés que c'était dans les livres des anciens classiques qu'il fallait chercher les principes de la vraie science, les Italiens s'appliquèrent à la recherche et à l'étude des originaux grecs et latins, et jetèrent ainsi les premiers fondemens des arts, des lettres de la science et du goût. L'agrandissement de quelques états, et

le haut degré de puissance où s'élevèrent les Visconti et les Sforza à Milan, les marquis de Monferrat, les Gonzagues, les marquis d'Est, les ducs d'Urbin, et enfin les Médicis, ne contribuèrent pas peu aux progrès des études, par l'appât des avantages qu'elles offraient aux gens de lettres, par la sécurité que leur promettait un état plus puissant et plus stable, et par la noble émulation où ces études les entretenaient, même au milieu des guerres ou des discordes qui agitaient fréquemment les républiques.

Recherche des anciens manuscrits.

Le zèle avec lequel on se livra en Italie à la recherche des anciens écrits dans le XVe siècle, forme une époque intéressante et glorieuse pour ce pays. C'est à cet honorable zèle que l'Europe entière est redevable de ces écrits précieux, depuis si long-tems oubliés, et qui auraient fini par être perdus pour toujours. Nicolas Nicoli de Florence se rendit recommandable pour avoir transcrit un grand nombre de manuscrits, dont plusieurs nous restent encore, et pour avoir formé une bibliothèque considérable, qui fut d'un grand secours aux érudits de cette époque: sa passion pour les lettres lui avait même fait prendre la résolution de passer en Grèce, pour y découvrir d'autres ouvrages; mais son âge déjà avancé ne le lui ayant pas permis, il fit ensorte que Chrisolora et autres Grecs de mérite fussent appelés à Florence. C'est lui aussi qui le premier conçut l'idée de former dans la même ville une bibliothèque publique, à l'exemple de laquelle furent créés divers établissemens de ce genre par Côme de Médicis, et fondées la bibliothèque de St Marc et celle des Médicis sous Laurent le Magnifique. Les fameuses bibliothèques du Vatican, de Ferrare, de Naples et des ducs d'Urbin parurent ensuite: on en vit même de privées acquérir beaucoup de célébrité, et entre autres celle du cardinal Branda Castiglioni à Milan.

Bibliothèques.

Invention de l'imprimerie.

L'art de l'imprimerie, art si justement célébré, fut inventé précisément à cette époque où tous les érudits, surtout en Italie, recherchaient avec ardeur les anciens écrits; aussi ce pays fut-il un des premiers à profiter de cette importante découverte: car, quoiqu'on rejette comme erronées les dates de l'ouvrage intitulé *Decor puellarum* de l'an 1461, et du Ptolomée de Bologne de 1462, il n'en est pas moins prouvé qu'il y eut des impressions de faites dans le monastère de Subiaco, d'une date reconnue, à Rome en 1467 et à Venise en 1469. Nous observerons néanmoins qu'on doit regarder comme peu fondées les prétentions des Milanais sur une édition de la *Storia Augusta*, publiée, dit-on, à Milan en 1465, et que personne n'a jamais vue,

et de même comme erronée la date de l'an 1469, mise sur une édition des *miracles* de la Vierge, dont il existe un exemplaire dans la bibliothèque de Brera; mais l'édition qu'on a d'un Pomponius Mela de l'an 1471 est authentique, et c'est peut-être une des premières qui aient été exécutées dans cette ville. Nous dirons cependant à la gloire de l'Italie, que l'art de l'imprimerie une fois connu dans ce pays, il y fut employé à la publication des œuvres des anciens classiques: avantage qu'il n'offrait alors dans aucune autre contrée de l'Europe. A cette époque parurent les éditions, fameuses pour la correction comme pour l'élégance et l'exécution, des Sweinheim et Pannarz, des Jean et des Vindelini de Spire, d'Udalric Gallo, de Jenson et de beaucoup d'autres du même tems; ensorte que si l'Italie n'a point la gloire d'avoir inventé cet art, elle a au moins celle de l'avoir porté à une grande perfection. Zaroto, Lavagna, Valdarfer, puis Minuziano, se distinguèrent à Milan dans l'imprimerie; et personne ne peut disputer à cette ville la priorité dans l'emploi des carctères grecs. Cet art se répandit avec une incroyable rapidité dans les villes d'Italie, et il en est bien peu dont on n'ait encore des livres, qui y ont été imprimés dans le XV.e siècle. Leur correction et la beauté des caractères firent même l'admiration des étrangers. Ce fut à Rome, et surtout à Venise, qu'on commença à arrondir le caractère dit *demi-gothique*, et l'*italique* fut inventé par Aldo Manuzio, imprimeur renommé. Le luxe ayant aussi pénétré en Italie, il fut fait à Florence des éditions d'auteurs grecs en lettres majuscules, et pour la première fois l'on en vit d'autres ornées de gravures en cuivre. L'objet de cet ouvrage ne nous permettant pas de parler de la réputation que le même Aldo s'acquit dans les lettres et dans la typographie, nous dirons seulement que, dans ces éditions des classiques grecs surtout, il porta l'art de l'imprimerie à un degré de perfection, qui ne fut point égalé ailleurs.

Voyages. On commençait à recueillir de toutes parts les monumens de l'antiquité, d'après l'exemple qu'en avaient donné Pétrarque, Cola de Rienzo, et peut-être encore plus qu'aucun autre Laurent de Médicis. Plusieurs voyages furent entrepris par pur zèle pour la science; et la géographie fut cultivée avec beaucoup de succès, comme on le voit par le fameux planisphère du frère Mauro, illustré ensuite par Zurla. Les Italiens, et surtout Cadamosto, ne contribuèrent pas peu aux grandes découvertes que firent alors les Portugais; mais rien n'approche en ce genre de la gloire de Chris-

tophe Colomb, Génois, par qui fut découvert un nouveau monde. Jean et Sébastien Cabot entreprirent aussi des navigations lointaines, et l'on attribue au second l'honneur d'avoir aperçu le premier la déclinaison de l'aiguille aimantée.

Découverte de l'Amérique.

Découverte de la déclinaison de l'aiguille aimantée.

Les études sacrées ne furent pas non plus négligées à cette époque, et il y avait en Italie des théologiens, quoique, comme l'observe Tiraboschi, il y eût peu d'écrivains distingués en théologie. On ne peut s'empêcher de remarquer, que les principale questions dont ils s'occupaient roulaient sur des argumens frivoles, qui ne laissèrent pas cependant d'être la cause de longues controverses, et même d'une funeste rivalité entre les ordres religieux. Paul Cortese fut, dit-on, le premier qui introduisit dans la discussion des mystères de la religion l'élégance et la vénusté du style des anciens. L'étude de l'histoire ecclésiastique se réduisit, dans le XV.e siècle, aux vies des Saints. Bonino Mombrizio, professeur d'éloquence à Milan, fit un grand ouvrage sur cette matière, et il parut d'autres histoires d'ordres religieux, où il se trouve des chroniques qui ne sont pas sans intérêt. A la même époque, Platina, Jacques Zeno, Augustin Patrizi et Boniface Simonetta, Milanais, écrivirent les vies et les mémoires historiques des Papes et des Conciles, particulièrement de ceux de Bâle et de Florence.

Etudes sacrées.

Des Grecs venus en Italie, Gémiste Pléton, Théodore Gaza et le cardinal Bessarion firent naître le goût des sciences philosophiques, qui y furent cultivées avec succès. Il fut établi à Florence une académie, dite *Platonica*, où elles étaient enseignées, et dont Marsilio et le célèbre Pic de la Mirandole firent le plus bel ornement. Antoine Galatée fesait dans le même tems des recherches savantes sur la nature des élémens, sur la position de la terre, sur les mers, sur les eaux et sur l'origine des fleuves. Alors florissaient Jean Bianchini habile astronome, et Dominique Marie Novara de Ferrare et professeur à Bologne, lequel fut le maître de Copernic. On écrivait beaucoup pour et contre l'astrologie, et l'on voit avec regret que l'étude de cette science était très-en vogue, surtout à Milan sous Philippe Marie Visconti. Parmi ceux qui s'y livraient il y avait cependant des hommes qui n'étaient pas sans talent, tels que Laurent Buonincontro de S.t Miniat, qui, à ses connaissances en astrologie, en joignait de plus utiles en histoire, en littérature et en poésie, et Paul Toscanelli, homme versé dans les langues et dans la médecine, et qui ayant étudié ensuite la géométrie et l'as-

Etudes philosophiques.

tronomie, eut la gloire de donner à Colomb des lumières utiles pour la découverte de l'Amérique. La géométrie, l'arithmétique, l'algèbre, l'architecture et l'art des fortifications militaires formaient les études de plusieurs autres, tels que Luc Pacioli premier commentateur d'Euclide, le fameux Léonard de Vinci, Pierre Borgo de Venise, qui dès l'an 1484 avait publié un traité d'arithmétique; Léon Baptiste Alberti, qui s'occupa avec zèle de l'architecture, et inventa de nouveaux procédés pour mesurer la profondeur des mers et pour ramener à flot les vaisseaux submergés, et Robert Valturio qui se rendit recommandable par ses écrits sur la fortification, et fut peut-être le véritable inventeur de certaines machines, dont il a voulu faire honneur à Pandolphe Sigismond Malatesta. François Georges de Sienne, architecte des Ducs d'Urbin, passe pour avoir inventé les mines, dont pourtant l'histoire semble nous offrir quelques traces bien auparavant.

Découverte de Leon Baptiste Alberti.

Invention des mines.

Jurisprudence.

Nous ne parlerons pas de la jurisprudence ecclésiastique, qui, selon Tiraboschi, fut étudiée alors de peu de personnes, mais peut-être aussi beaucoup mieux qu'en aucun autre tems: car au lieu d'employer vainement leur tems à des interprétations de décrétales, les canonistes se mirent à discuter les vrais principes du droit, et posèrent les maximes fondamentales du droit public ecclésiastique, jusqu'alors inconnues. Nous ne dirons rien non plus de la jurisprudence civile, pour l'étude de laquelle le besoin d'interpréter les lois fit naître un goût général; mais les jurisconsultes les plus habiles ne s'occupant que de vains commentaires et de dissertations souvent peu judicieuses sur les différens codes, ils ne firent faire à la science aucun progrès du côté de la philosophie. Nous ne laisserons pas cependant de citer comme recommandables par leur mérite dans cette science le cardinal Branda de Castiglione, Cristophe de Castiglione autre milanais et jurisconsulte célèbre, Georges Lampugnani aussi milanais, qui professa le droit civil et public à Pavie, et le fameux Jason *del Majno*, de famille milanaise, lequel mérita par sa vaste érudition en droit les plus grands honneurs, et fut regardé comme le premier jurisconsulte de l'Italie et de la France, et comme l'homme le plus admirable de son tems.

Médecine.

La médecine, malgré le peu de progrès qu'elle fit alors, eut néanmoins des professeurs renommés à Padoue, à Ferrare, à Pise, à Pérouse, à Pavie, à Venise et à Bologne. Il y en eut même plusieurs d'un mérite distingué à la cour des ducs de Milan, et en-

tre autres Jean de Concorreggio, qui fut recherché de toutes les premières universités de l'Italie. Mais un médecin encore plus célèbre ce fut Jean Mathieu Ferrari de Grandi, milanais, qui fut long-tems professeur de médecine à l'université de Pavie, et duquel on publia plusieurs ouvrages dans cette science. Jean Marliani était aussi un médecin de Milan, et il fut appelé de son tems le nouvel Aristote en philosophie, le nouvel Hyppocrate en médecine, et le nouveau Ptolomée en géographie et en astronomie. Alexandre Achillini de Bologne, connu sous le nom de philosophe, se distingua par plusieurs ouvrages de médecine, et fit quelques découvertes sur l'organe de l'ouie, sur le cerveau, sur les intestins et autres parties du corps humain. Léonard Bertapiglia réunit la chirurgie à la médecine; et deux Siciliens d'origine, nommés Branca, enrichirent la première, qui avait repris faveur dans des tems postérieurs, de l'ingénieuse invention des *insertions animales*, c'est-à-dire de l'art de remédier à la mutilation du nez, des oreilles et des lèvres par l'insertion de parties semblables.

Découvertes faites en médecine et en chirurgie.

L'histoire, qui jusqu'alors avait été enveloppée de ténèbres ou mêlée de fables, commença, non seulement à rechercher dans ses écrits la vérité, mais encore à s'exprimer éloquemment. Au XV.e siècle, le nombre des historiens s'augmenta tellement, qu'Apostolo Zeno a formé des noms de ceux seulement qui ont écrit en latin, deux gros volumes en appendice à ceux dont Vossius avait déjà donné la liste. Plusieurs s'appliquèrent à l'étude des antiquités grecques et romaines, et à celle des mœurs des anciens peuples. Jérôme Bologni, Biondo Flavio, Enée Silvio Piccolomini et autres s'y livrèrent avec beaucoup de zèle. Nous ne voulons pas omettre de faire mention ici d'un célèbre imposteur, qui osa se mettre au rang des historiens les plus distingués de cette époque, ce fut Jean Nani de Viterbe, lequel après avoir d'abord changé son nom en celui d'Annius, publia sous les noms de Bérose chaldéen, de Fabius Pictor, de Manéthon, d'Archiloque, de Caton et autres, diverses histoires, dont il assurait avoir trouvé les originaux. Il est vrai cependant que Sabellico, Crinito et Volaterrano, tous écrivains de ce tems, se récrièrent aussitôt contre l'erreur ou l'imposture de cet Annius. Il y eut ensuite un grand nombre d'auteurs d'histoires générales et particulières de l'Italie: quant à ce qui concerne l'histoire de la littérature, l'abondance de la matière sur ce point ne nous permettant pas de la restreindre dans les limites que nous nous sommes prescrites,

Histoire.

Imposture d'Annio de Viterbe.

nous ne pouvons que renvoyer nos lecteurs au grand ouvrage de Tiraboschi.

Sciences en Italie durant les XVI. et XVII. siècles.

Les lettres et les sciences brillèrent d'un grand éclat sous le pontificat de Léon X, dont ce beau siècle prit le nom. Et pourtant, si l'on considère les évènemens qui s'y passèrent, on est forcé de convenir que ce fut aussi le plus malheureux pour l'Italie, en proie alors à des guerres et à des divisions intestines, qui ne pouvaient que détourner les esprits de la recherche de la vérité et de l'étude. Deux raisons pourraient expliquer l'étrange phénomène que présente l'état florissant de la littérature italienne dans ces tems de calamités; l'une, c'est que la première impulsion une fois donnée aux esprits, ils sont excités ensuite à la découverte et au perfectionnement des connaissances utiles par l'attrait même du beau et du vrai, auquel ils ne peuvent résister; l'autre est dans la faveur accordée aux lettres et aux études libérales, même au milieu des guerres les plus sanglantes, par les princes d'Italie, et même par quelques étrangers de marque que ces guerres avaient amenés dans ce pays. Tiraboschi fait une longue énumération des princes italiens, des seigneurs les plus puissans et des plus illustres guerriers, qui, à cette époque désastreuse, montrèrent le plus généreux empressement pour les progrès des arts et des sciences.

Protection accordée aux sciences par les grands.

Manuscrits.

Léon X encouragea la recherche qu'on ne cessait de faire des anciens manuscrits, et l'imprimerie continuait à faire des progrès. Il y eut même des imprimeurs qui se rendirent recommandables par leurs connaissances et par leur habileté dans leur art, tels qu'Alexandre Minuziano, né dans la Pouille et établi à Milan, qui publia le premier une édition magnifique des œuvres de Cicéron; Aldo Manuzio l'ancien, qui continua avec succès ses entreprises littéraires jusqu'en 1515; Paul son fils, qui passa de Venise à Rome, où il se fit renommer; Aldo le jeune, fils de Paul; les Giunti de Florence, de Venise et de Lyon; les Gioliti de Trino dans le Monferrat et établis à Venise; Bomberg d'Anvers, qui établit à Venise une belle imprimerie pour la langue hébraïque, comme Grégoire Georges, vénitien, en avait fondé une à Fano, pour l'Arabe; les Valgrisi à Venise, les Torrentini à Florence et à Mondovi, Gothard de Ponte à Milan, et autres. Avec ce nombre toujours croissant d'imprimeurs, on ne doit pas s'étonner de l'augmentation considérable de livres qui se fit alors dans les bibliothèques dites *Vaticana*, *Laurenziana*, *Marciana*, dans celle des princes d'Est à

Imprimerie.

Bibliothèques.

Ferrare, et dans plusieurs autres tant publiques que particulières. Les Médicis signalèrent aussi leur magnificence dans la recherche des statues, des médailles, des camées, des inscriptions et autres restes vénérables de l'antiquité ; et il faut avouer à leur gloire, que ce fut leur exemple qui fit naître le goût de ces sortes de collections.

La théologie, dont on avait besoin alors en Italie, comme l'observe Tiraboschi, pour s'opposer aux progrès de la doctrine de Luther, avait dégénéré de son institution dans les siècles précédens, et se perdait en froides et inutiles spéculations, souvent défigurées ou rendues inintelligibles par un langage barbare ; les protestans au contraire fesaient pompe d'érudition et de critique, mais les théologiens italiens rejetaient ces moyens comme indignes du sanctuaire. L'ordre des Augustins fournit un grand nombre d'athlètes, qui combattirent la doctrine de Luther ; mais quoique parmi ces écrivains et autres il s'en soit trouvé quelques-uns de vraiment instruits, et qui écrivaient même avec beaucoup d'élégance, on ne peut pas dire qu'ils aient fait faire à la science d'utiles progrès, ni qu'ils se soient distingués dans la carrière polémique, en comparaison de leurs nombreux et savans adversaires. L'histoire ecclésiastique fut illustrée par divers biographes des Papes, et surtout par Baronio : toutefois on ne peut pas dire que ce siècle fut heureux pour ces deux sciences, et l'on n'y vit de remarquable, qu'une traduction italienne de la Bible par Antoine Brucioli florentin, une autre traduction de l'hébreu de l'ancien et du nouveau Testament par Pagnini, et une magnifique édition de la version des septante publiée par une réunion d'hommes savans sous Sixte-Quint. *Théologie.*

La philosophie d'Aristote dominait encore dans les écoles d'Italie ; mais tandis que les uns fesaient consister toute leur science en vaines subtilités, un plus grand nombre étudiait et commentait la philosophie de Platon. Par un effet de l'essor qu'avait pris l'esprit humain, et de l'impulsion qui l'avait porté à la découverte de nouvelles vérités, il se trouva des hommes de génie qui s'élevèrent au dessus des préceptes de l'école, et même au dessus de leur siècle. André Cesalpino cultiva avec succès l'histoire naturelle : Jérôme Fracastor fit faire des progrès à l'astronomie, et l'on prétend même que Copernic fut prévenu par le cardinal de Cusa et par Celio Calcagnini dans son fameux système du mouvement de la terre. L'apparition d'une comète en 1577 donna motif à plusieurs écrivains d'exercer leur plume sur cette matière ; et, en 1578, Pierre Sordi publia à Parme *Philosophie.* *Histoire naturelle.* *Découvertes en astronomie.*

un livre, où il montra le premier qu'on pouvait prédire d'une manière sûre le retour de ces corps célestes. Jean Baptiste Vimercati, milanais et autres perfectionnèrent les instrumens astronomiques et les horloges solaires; Paul Interiano, génois, chercha la manière de fixer les degrés de longitude, et Antoine Lupicini s'occupait à Florence de la fabrication de nouveaux pendules astronomiques: ce qui prouve que l'usage de cet instrument était déjà connu en Italie. Les Italiens ne se firent peut-être pas autant d'honneur dans la réforme du calendrier, sous le pontificat de Grégoire XIII, duquel on reconnut ensuite les défauts, qu'ils s'en acquirent par le zèle avec lequel ils se livrèrent alors à l'étude des autres parties des mathématiques. A cette réforme travailla Ignace Danti de Pérouse, né d'une famille qu'on pouvait dire toute de mathématiciens, de laquelle était aussi sorti un Jean Baptiste Danti, dont on dit que vers la fin du XV.e ou vers le commencement du XVI.e siècle, il avait fait un vol aérien à l'occasion du mariage de Barthelemi Alviano, capitaine renommé de ces tems-là. Ce Danti se rendit célèbre dans la construction de globes et de cartes géographiques, de cadrans en marbre, de gnomons, de lignes équinoxiales et de méridiennes; et il peignit les cartes topographiques des différentes provinces de l'Italie dans la galerie du Vatican. Dans le même tems, trois Italiens firent de nouvelles et intéressantes découvertes en optique, ce furent, savoir; le premier, François Maurolico, grand mathématicien, qui montra la vraie manière dont se voient les objets, et expliqua avant tout autre d'une manière satisfesante, pourquoi les rayons du soleil passant par un trou, quelle qu'en soit la forme, et réunis à une certaine distance, forment toujours un cercle, et pourquoi les rayons du même astre en partie éclipsé, passant par le même trou, représentent la partie du disque non encore éclipsée; le second, Jean Baptiste Porta, napolitain, qui développa la théorie de la lumière dans sa *magie naturelle*, en traitant en même tems des miroirs, des feux artificiels, de la mécanique, du magnétisme et autres choses appartenantes aux sciences naturelles, et qui a été regardé par quelques-uns comme l'inventeur de la *chambre optique*, quoique d'autres attribuent cette invention à Léon Baptiste Alberti, lequel a imaginé les miroirs ardents, sans cependant en avoir fait l'essai, ses ouvrages en ce genre se réduisant à des lentilles qu'il fabriquait pour les presbytes et les myopes, et les opinions étant encore partagées

Découvertes en mathématiques.

entre lui et Fracastor pour l'invention du télescope; le troisième enfin, le fameux Paul Sarpi, qui, à ses grandes connaissances théologiques et littéraires, réunit des talens distingués en physique et en astronomie, qui découvrit la contraction et la dilatation de l'uvée, et porta un grand jour dans la théorie de la vision. Nous ne nous arrêterons point à discuter s'il avait poussé bien avant ses connaissances sur la lune, s'il avait découvert une grande partie des taches qu'Evelio a ensuite reconnues dans cet astre, s'il avait inventé le télescope, et s'il s'en servait comme Galilée et avant lui, s'il a été l'auteur d'un thermomètre et d'une machine pour juger de la différence des pouls, enfin s'il a conçu un systême au moyen duquel s'explique par un seul mouvement celui de tous les corps célestes; mais nous dirons que cet homme extraordinaire se montra comme le précurseur des idées et des doctrines qui ont été publiées dans la suite par Galilée, Cavalieri, Kepler et autres mathématiciens plus récens, comme on le voit par un de ses manuscrits que l'on conserve encore à Venise. Albert Durero réduisit en principes l'art de la perspective, qui ne s'enseignait encore que mécaniquement, et qui fut perfectionné depuis par Pierre *della Francesca*, par le Frère Luc Paciolo, par Daniel Barbaro, par Vignola, par le Danti dont nous venons de parler, et par plusieurs autres. Nous ne devons pas non plus passer sous silence la collection des machines publiées par Augustin Ramelli du Pont de la Tresa, et dont plusieurs étaient de son invention. Jean Torriano de Crémone, surnommé *Gianello*, avait fait une superbe horloge pour Charles-Quint qui l'emmena en Espagne, où il inventa une machine pour élever à une grande hauteur les eaux du Tage à Tolède. Nicolas Tartaglia cultiva avec honneur la géométrie, l'arithmétique et l'algèbre; et, dans ses livres intitulés, *Recherches et inventions diverses*, il traita du tir des armes à feu, des proportions de la poudre avec les projectiles, des armées, des manœuvres, de la fortification des places, du mouvement des corps et de la mesure des distances, et fut peut-être le premier qui publia un traité complet d'arithmétique. Côme Bartoli, florentin, Silvio Belli de Vicence, Latinus Orsini, Octave Fabbri, François Piferi et autres se distinguèrent également par leurs connaissances en arithmétique et en géométrie. Il ne faut donc pas s'étonner si l'architecture fleurit aussi à la même époque, et si cet art produisit des hommes et des ouvrages qui lui firent honneur. L'architecture militaire eut aussi

Ecrivains en architecture civile, militaire et maritime.

des écrivains de mérite, dont le plus renommé fut François Marchi de Bologne, de qui nous avons déjà fait mention à l'article de la *Milice italienne.* Il n'en manqua pas non plus qui traitèrent de l'art nautique et de la marine militaire; et Camille Agrippa, milanais, philosophe, mathématicien et architecte distingué, publia diverses inventions en navigation. L'enseignement des arts libéraux fut réduit à des principes fixes et raisonnés: Gaurico écrivit sur la sculpture et sur l'art de jeter les métaux en fonte: Armenini de Faenza, Campi de Crémone, Raphael Borghini et plus encore Lomazzo de Milan, exercèrent leur plume sur la peinture, et le fameux Benvenuti Cellini sur l'orfèvrerie et la sculpture. La musique subit aussi un changement dans la pratique, comme nous l'avons vu en parlant de cet art. Pierre Vettori et Bernard Davanzati traitèrent méthodiquement de l'agriculture, comme l'avait fait du commerce Gaspard Scaruffi de Reggio dans un ouvrage intitulé l'*Alitononfo.* S'il y eut alors quelque science de négligée ce fut la morale, qui ne consistait que dans l'interprétation de celle d'Aristote. Albergati et Baldassar Castiglioni se distinguèrent dans l'art de l'équitation. Machiavelli, dans ses Discours sur les *Décades* de Tite-Live, et dans son livre du *Prince* et autres écrits, fit de la politique une science tout-à-fait nouvelle, dont il établit les principes sur l'histoire, et sur une profonde connaissance du cœur humain.

Ecrivains en peinture, en sculpture etc.

en agriculture etc.

dans la politique etc.

Histoire naturelle, physique, anatomie, médecine.

Les Italiens, dans ce siècle, firent de grands progrès en histoire naturelle, en physique, en anatomie et en médecine. Mattioli, dans son illustration des ouvrages de Dioscoride, ouvrit une nouvelle carrière à la médecine et à la botanique, dans laquelle se signala peut-être plus que personne André Cesalpino, qui se distingua en outre dans la médecine, et y fit d'importantes découvertes. Ulysse Aldovrandi fut peut-être le premier à donner un cours complet d'histoire naturelle, composé de treize grands volumes, contenant la description des trois règnes de la nature. Mais ce fut particulièrement dans l'anatomie que les Italiens se rendirent recommandables aux yeux de toutes les nations. De toutes les découvertes faites par Bonacioli de Ferrare, par Massa de Venise, par Falloppe de Modène, par Ingrassia et autres, la plus remarquable fut sans contredit celle de la circulation du sang, qui est attribuée par les uns à Michel Servet, par les autres à Paul Sarpi, et par le plus grand nombre à Barthelemi Eustache. Il ne faut donc pas s'étonner si la médecine fit alors de grands progrès, si Tiraboschi

et autres citent tant de médecins renommés, et si l'Italie en fournit aux autres peuples. Quelques-uns ont observé que, malgré tout l'éclat dont elle brillait alors, la médecine n'en fut pas plus avancée qu'elle ne l'était du tems d'Hyppocrate; mais cette observation s'applique également aux tems postérieurs et même au nôtre. Toutefois on ne peut pas dire que cette science fût alors aussi parfaite qu'elle l'est aujourd'hui; mais on ne peut nier aussi que l'organisation du corps humain ne fût mieux connue qu'auparavant, qu'on n'eût découvert de nouveaux moyens de traitement, qu'on n'eût secoué plusieurs anciens préjugés, et que les découvertes faites en anatomie n'eussent fait faire beaucoup de progrès à la chirurgie.

Jurisprudence.

Selon Tiraboschi, il y avait alors beaucoup de jurisconsultes, mais peu renommés de l'aveu du même historien; et si l'on en vit quelqu'un se distinguer, ce ne fut point parmi les interprètes méthodiques ou les froids conseillers du barreau, mais bien dans le nombre de ceux qui s'écartèrent de l'enseignement aride et de la pratique matérielle de l'école, et qui, par leurs connaissances littéraires et philosophiques, portèrent dans la jurisprudence un esprit de critique qu'on n'y avait point vu jusqu'alors. Ce fut ainsi que se rendirent célèbres alors François Corti de Pavie, Jean François Riva de S.t Nazare en Lomelline, François Sfondrati de Crémone, André Alciati, Egide Bossi, Catelliano Cotta, milanais, et plusieurs autres, qui ne se firent pas moins renommer dans le droit canonique.

Voyages, géographie.

A cette époque on cherchait à étendre par des faits la sphère des connaissances humaines, et les grandes découvertes récemment faites par Colomb excitèrent à en faire de nouvelles. Pigafetta de Vicence donna la relation du premier voyage fait autour du monde depuis 1519 jusqu'en 1522, et dont il fit partie comme simple passager. Verazzani, florentin, découvrit une grande partie de l'Amérique septentrionale, et agrandit dans cette partie du monde les possessions de la France. Sébastien Cabot, vénitien, en fit autant alors à l'avantage de l'Espagne et de l'Angleterre, lorsqu'après avoir poussé ses découvertes jusqu'au Rio de la Plata, il chercha ensuite dans les mers du nord un passage pour aller aux Indes orientales. Jean d'Empoli fesait la découverte du Brésil, que Vespucci n'avait peut-être pas reconnu. Louis Bartema de Bologne allait de l'Egypte, par la Syrie, l'Arabie et la Perse aux Indes, et pénétrait jusqu'aux Molucques. Marc de Nice parcourait les provinces de la Nouvelle-Espagne; et Jérôme Benzoni, de Milan, après un séjour de quatorze ans en Amérique, rap-

porta peut-être le premier en Italie les notions les plus exactes sur le nouveau monde. De là les progrès rapides que firent la navigation et la géographie, et l'empressement avec lequel on se mit en Italie à faire des recueils de voyages. Parmi les diverses relations qui parurent à cette époque, nous en citerons deux qui furent publiées à Venise, l'une des voyages des Vénitiens par Antoine Manuzio, et ensuite l'autre plus renommée, de Ramusio. Dans le même tems Philippe Sassetti et François Carletti, florentins, voyageaient, le premier aux Indes orientales, et le second en Asie et en Amérique, d'où il rapporta en Italie les premières connaissances du cacao et du chocolat. Louis Graziani visitait l'Egypte et autres contrées de l'Afrique, Louis de Giovanni Calicut, et Gaspard Balbi les Indes orientales, tandis qu'André Navagero et Laurent Bartolini parcouraient les divers pays de l'Europe, dans la vue d'enrichir leur patrie de nouvelles connaissances en histoire naturelle.

On commença alors à étudier la géographie ancienne, et à en faire la comparaison avec la moderne. On fit plusieurs traductions, et des commentaires de la géographie de Ptolomée et de celle de Strabon. Dominique Negri de Venise, et Raphael Maffei de Volterra firent d'amples traités sur la géographie moderne, et il parut sur cette science et sur la cosmographie des ouvrages de Baldelli, de De-Nores, de Bordone, d'Alberti et de plusieurs autres.

Histoire. Les antiquités grecques et romaines furent traitées avec plus de critique par Panvinio, par Sigonio, par Robortello et autres; et alors, ne se réduisant plus à un simple récit de faits souvent obscurs ou incertains, l'histoire offrit un vaste champ aux recherches des érudits et des philosophes. Paul Giovio, Guicciardini, Botero et autres traitèrent en général des choses de leur tems; mais on peut dire des trois premiers, comme de Machiavel, qu'on n'aurait pas vu de pareils historiens dans les siècles précédens, où la saine critique, la philosophie et la politique n'avaient pas encore fait assez de progrès. Il y eut des histoires particulières de diverses villes d'Italie d'un genre tout-à-fait nouveau, et quelques-uns de leurs auteurs furent d'excellens écrivains. Florence eut un Nardi, un Segni, un Varchi, un Vincent Borghini etc.; Venise un Bembo, un Contarini, un Paruta, un Navagero etc.; Milan un Alciato, un Giovio, un Castiglione, un Capella, un Merula etc.; le royaume de Naples un Michel Ricci, un Angelo de Costanzo, un Camille Porzio, un Gabriel Barri; d'autres villes encore eurent d'habiles

historiens, dont les écrits sont rapportés dans le grand ouvrage *delle Cose italiche* de Muratori. L'histoire des beaux arts, qui peut-être n'avait jamais été traitée auparavant, ou ne l'avait été que partiellement, fut de même illustrée par Cellini, par Condivi, par Lomazzo, par Andriani, par Borghini et surtout par Vasari, qui le premier a donné une histoire complète des professeurs dans les beaux arts.

Grammaire; éloquence.

Les grammairiens et les rhéteurs de ce siècle n'eurent point de méthode particulière, et n'influèrent nullement sur les études ni sur les lumières qui le caractérisent: les Amasei, les Partenii, les Corradi, les Parrasii, les Majoragii, les Rapicii et autres grammairiens de ce tems n'éclipsèrent point la gloire de leurs devanciers. La langue fit, à la vérité, quelques progrès; mais, comme l'observe judicieusement Tiraboschi, les grammairiens perdirent souvent en minuties un tems qu'ils auraient pu employer plus utilement.

Etat des sciences au XVII. siècle.

Il ne manqua pas non plus, dans le XVII.e siècle, de princes libéraux et même magnifiques, envers les gens de lettres. L'instruction se propagea, et les universités de Bologne et de Padoue continuèrent à rivaliser avec les plus distinguées de la Toscane, de même qu'avec celles de Ferrare et de Rome. Les académies ne furent pas moins nombreuses que dans le siècle précédent. Des écoles gratuites, dites des *Réguliers*, furent ouvertes dans plusieurs villes: les bibliothèques se multiplièrent, et il se forma d'autres musées à Rome, à Florence, à Naples, à Venise, à Milan, à Turin et à Gênes. Et pourtant, malgré tous ces établissemens, le goût perdit de sa pureté, les lettres furent négligées, et la plupart des écrivains manquèrent de correction et de critique dans leur style. Nous n'examinerons pas si le mauvais goût qui se répandit alors par toute l'Italie prit sa source dans les écoles des Réguliers, et surtout dans celles des Jésuites; mais ce qu'il y a de certain, c'est que la principale cause en est dans la vanité que l'on conçut alors des glorieux succès qu'avaient obtenus les sciences et les lettres dans le siècle précédent, et dans la manie présomptueuse que l'on eut de vouloir s'éloigner des grands modèles de l'antiquité. On crut que pour s'illustrer désormais il fallait secouer les entraves d'une servile imitation, et dès lors on ne vit plus que des orateurs ampoulés, des poètes affectés et *vaniloques*, et des artistes maniérés; mais pour rendre ces vérités encore plus sensibles nous croyons à propos de citer quelques faits.

Sciences ecclésiastiques.

Malgré le grand nombre d'écrivains en théologie et en antiquités sacrées qu'il y avait encore dans ce siècle, peu d'entre eux acquirent

quelque célébrité, et l'on cite à peine Pierre Arcudio, Ciampini, Bacchini, Rinaldi, Nores et quelques autres. Parmi les jurisconsultes ayant quelqu'érudition et de la philosophie on ne connaît guères que Jean Vincent Gravina, et, parmi les géographes, Niccolosi, Partenio, Cornelio, et un petit nombre d'autres qui en ont écrit quelques traités partiels; mais aucun d'eux n'a fait faire de grands progrès à cette science importante; et Ferrari, milanais, fut le premier à en former un *Dictionnaire*, qui fut ensuite perfectionné à Paris par Baudrand. On ne trouve en voyageurs un peu instruits qu'un Jean Baptiste et un Jerôme Vecchietti, un Belli, un Pacichelli, un Della-Valle, et un Gemelli Carreri. L'étude des antiquités forma bien dans cette science quelques sujets distingués, tels qu'Angeloni, Bellori, Agostini, Mezzabarba, Paruta, Mirabelli, Rossi, Malvasia, Octave Ferrari et autres; mais, à l'exception de Victor Siri, aucun des écrivains de l'histoire du tems ne s'est fait remarquer. Parmi ceux qui ont traité l'histoire générale de l'Italie, on fait à peine mention de Briani, de Tesauro et de Pellegrini, écrivains de mauvais style et sans critique. Brusoni et Leti doivent plus à leur esprit satyrique qu'à un mérite réel le renom qu'ils se sont acquis dans l'histoire particulière. Dans le nombre de ceux qui ont écrit l'histoire de certaines villes on cite particulièrement Migliore de la Toscane, Morosini et Nani de Venise, Puricelli et Castiglioni de Milan, Tatti de Como, Campi de Crémone, Foglietta et Bonfadio de Génes et autres. Davila s'est distingué entre autres dans son histoire de France, Bentivoglio et Strada se sont acquis le même honneur dans celle de Flandre.

Langue italienne. Eloquence.

La langue italienne fut redevable de nouveaux progrès à Buommattei, à Cittadini, et à Dati; mais ni l'établissement des règles de la langue, ni l'introduction des nouvelles grammaires, ni la publication qui fut faite alors du premier Dictionnaire de la Crusca, ne purent réformer le style, ni le préserver de la contagion du mauvais goût. Cependant parmi les écrivains sacrés, Mazzarini, Casini et particulièrement Segneri, méritèrent quelque distinction.

Mais si ce siècle fut stérile pour les lettres, sa fécondité fut d'autant plus heureuse pour la philosophie, les mathématiques, l'histoire naturelle, l'anatomie et la médecine. De tous ceux qui entreprirent alors de reconnaître les vastes domaines de la nature, nul n'y porta un coup-d'œil aussi pénétrant et aussi sûr que le célèbre Galilée, dont le génie fut en but aux persécutions de la cour

Découvertes de Galilée.

de Rome, pour avoir démontré une vérité qui étendait les limites des connaissances humaines. Si Galilée ne fut pas l'inventeur du télescope, il fut le premier à en faire un en Italie, beaucoup meilleur que ceux qui jusqu'alors avaient été fabriqués en Hollande; si on ne lui doit pas non plus l'invention du microscope, il en avait perfectionné l'usage dès l'an 1624; s'il ne fut pas le premier à faire l'application du pendule à l'horloge, de l'aveu de Viviani qui doutait si cette découverte ne devait pas lui être attribuée, il eut avant tout autre, et lorsqu'il était encore étudiant à Pise, l'idée de mesurer le tems par les oscillations régulières du pendule; si Balthasar Capra milanais, si Juste et Giodoco Byrgio et autres s'arrogèrent l'honneur d'avoir inventé dans ce siècle le compas de proportion, Galilée prouva d'en avoir fait usage dès l'an 1597; enfin si l'invention du thermomètre a été attribuée par quelques-uns à certain Bartoli de Montella, et par d'autres à Drebbel, Viviani et Sagredo ont prouvé que, dès l'an 1596, c'est-à-dire avant le siècle auquel se rapportent les découvertes de Bartoli et de Drebbel, Galilée *avait imaginé des instrumens en verre avec de l'eau et de l'air, pour mesurer les variations du chaud et du froid.* Mais pour la balance hydrostatique, dont l'usage est de déterminer dans un alliage le poids respectif des différens métaux qui le composent, personne ne peut lui disputer le mérite de l'invention. Il adopta une méthode toute nouvelle dans la recherche des propriétés de la matière, ce fut d'observer les phénomènes de la nature et de consulter l'expérience. Il soumit le système de Copernic à une démonsrtation qui lui donna l'évidence de la vérité, augmenta considérablement le nombre des étoiles fixes que l'on connaissait alors, et découvrit l'anneau de Saturne, les satellites de Jupiter, les phases de Mars et de Vénus, les inégalité du disque de la lune, et les taches du soleil, dont Scheiner a voulu aussi s'approprier la première observation. Il tenta le premier la solution du fameux problême des longitudes, proposa une ingénieuse hypothèse pour l'explication du flux et du reflux de la mer, et en imagina d'autres pour rendre raison des aurores boréales et de la cause des vents. Il fit le premier une science de la mécanique, fixa les lois du mouvement accéléré des graves et de leur descente sur un plan incliné; expliqua d'une manière précise le mouvement des projectiles, en démontrant que la courbe qu'ils décrivent est une parabole; observa l'uniformité des oscillations du pendule, et en fit l'application à la

médecine et à la mesure des hauteurs. Enfin il répandit de nouvelles lumières sur l'hydraulique, sur la théorie des corps flottans à la surface des fluides, sur l'architecture militaire dont on a de lui deux manuscrits dans la bibliothèque ambroisienne, sur l'optique, la dioptrique, la catoptrique, sur la matière des couleurs, et jusques sur la musique et sur les causes de la consonance et de la dissonance des cordes harmoniques. Ce grand homme laissa quelques disciples célèbres, et entre autres Castelli, Cavalieri, Viviani, Torricelli et autres également savans dans les mathématiques et en astronomie, dont Tiraboschi nous a transmis les vies et les découvertes. Alors fut instituée l'académie du *Cimento* à la gloire de l'Italie et des Médicis ses illustres fondateurs. On y distinguait Paul et Candide *del Buono*, Vincent Viviani et François Redi, le comte Laurent Magalotti, Borelli, Charles Rinaldini, et peut-être Marchetti, renommé pour sa traduction de Lucrèce.

Histoire naturelle.

Dans le XVI.e siècle on se mit aussi à étudier la nature; et non seulement cette étude continua à se soutenir avec honneur, malgré le mauvais goût qui s'introduisit depuis dans la littérature, mais même elle fit faire à la science des progrès considérables, et l'on vit des écrivains et des sociétés chercher de tous leurs moyens à la perfectionner. Alors on y cita avec honneur les noms de Fabio Colonna, de François Stelluti, de François Pona, d'Ovide Montalbani, de Dominique Vigna, de Pierre Castelli, de fameux Paul Boccone, de Cupani, de Redi dont nous venons de parler, et de plusieurs autres. Mais l'Italie s'acquit encore plus de gloire dans l'étude de l'anatomie. Parmi le grand nombre de ceux qui cultivaient cette science, ainsi que la chirurgie, on distingua particulièrement François Piazzone, Gaspard Aselli, Cécile Folio, Dominique Marchetti, et Malpighi qui se fit renommer en Italie et à l'étranger par ses grandes connaissances anatomiques. Avec les progrès qu'avaient faits la physique, l'histoire naturelle, la chimie, l'anatomie, il n'est pas étonnant qu'il y eût alors en Italie beaucoup de médecins habiles, et que l'art de guérir ait aussi passé de ce pays chez les autres peuples. La renommée nous a transmis les noms de Fortuné Fedeli, Barthelemi Castelli, Dominique Terillo, Jérôme Mercuri, Santorino Santori et autres médecins distingués. Dans le même tems Parma écrivait sa *Pratica chirurgica*, ouvrage estimé même en France, et Mathieu Rossi, Pierre Marchetti, Théodoro Baronio et César Magatti se rendaient également recommandables dans cette science.

Anatomie, médecine etc.

Si d'un côté l'Italie eut l'humiliation d'avoir fait durant cette époque un pas rétrograde dans le goût, dans les arts et dans les lettres, de l'autre elle put se glorifier des progrès que firent dans le même tems les sciences utiles, par l'effet des nombreuses découvertes, des notions nouvelles et des inventions de machines et d'instrumens dont elle les enrichit, et qui ont ouvert le champ à la recherche de nouvelles vérités.

Histoire des sciences dans le XVIII. siècle.

Nous ne parlerons pas ici partiellement des diverses facultés, ni des savans qui s'y sont faits le plus renommer: car, selon nous, il n'y aurait aucune utilité à traiter longuement de découvertes contemporaines, et peut-être même ne pourrait-on pas se permettre, sans quelqu'inconvénient, de citer les noms des savans de nos jours, dont plusieurs sont encore vivans. Nous observerons seulement, à commencer par la théologie, que, malgré le changement d'opinion qui s'était opéré dès le commencement de ce siècle relativement aux subtilités scolastiques, l'étude de cette science ne cessa pas d'être cultivée avec honneur en Italie, non plus que celle des langues orientales et de l'*erméneutique*: la théologie dogmatique fut réduite à ses vrais principes, et aux traités les plus conformes à son objet; les livres de l'Ecriture Sainte et ceux des Pères de l'église furent soigneusement étudiés, et il ne manqua pas de théologiens qui se rendirent recommandables par leur savoir. Plusieurs d'entre eux s'occupèrent de questions qui avaient été agitées dans le siècle précédent, et comprises mal à propos sous le nom insignifiant de *Jansénisme*: ces luttes polémiques donnèrent lieu à de savantes dissertations sur le droit public ecclésiastique et sur l'ancienne discipline de l'église, et ne contribuèrent pas peu à affranchir l'opinion publique de l'esclavage où l'avait réduite un respect superstitieux pour les vieilles doctrines. Ce qu'on vient de dire de la théologie peut s'appliquer en grande partie à la philosophie spéculative. La logique et la métaphysique furent débarrassées, la première des vaines subtilités et du langage barbare qui la défiguraient, la seconde de ses dissertations obscures et oiseuses sur des choses incompréhensibles; et, à ses absurdes hypothèses sur la génération des idées, sur la formation du raisonnement, et sur les autres opérations de l'entendement humain, la métaphysique fit succéder une doctrine sensée, qui prit le nom d'idéologie. Quant aux sciences naturelles on n'aura pas de peine à croire, qu'ayant été précédemment étudiées en Italie plus qu'en aucun autre pays, elles durent y être cultivées avec éclat

Théologie. *Philosophie.* *Sciences naturelles.*

dans le dernier siècle. Et en effet, nous remarquerons seulement, pour plus de brièveté, que de nouvelles théories, de nouvelles applications et de nouvelles méthodes, ayant été introduites à cette époque dans la physique, dans la chimie et dans l'histoire naturelle, l'Italie se hâta de reprendre son rang; et se livrant désormais tout entière à l'étude de ces sciences, elle rivalisa avec les peuples qui avaient été les premiers à les faire revivre, et chez qui elles avaient fait le plus de progrès. Souvent même, à ses propres théories, elle joignit de nouvelles dilucidations; souvent elle poussa plus loin les expériences faites ailleurs; souvent elle illustra ou réduisit à des principes généraux des vérités, que d'autres avaient reconnues ou simplement conjecturées. Quelquefois aux premiers aperçus elle en ajouta de nouveaux et de plus importans, et étendit les limites de la science, comme il est arrivé de la physique et particulièrement de l'électricité, d'après les grandes découvertes de Volta et de Galvani.

Jurisprudence.

Délivrée de son ancien verbiage et de ses citations, la jurisprudence se réduisit à l'examen raisonné et à l'exposition claire et simple des anciennes lois, éclairée souvent du flambeau de la critique, et fondée sur l'étude de l'histoire et des antiquités romaines. Nous ne devons pas omettre d'observer ici, qu'habitués comme ils l'étaient depuis plusieurs siècles à faire du droit romain et de quelques lois statuaires l'objet de leurs méditations, les Italiens ne se trouvèrent jamais embarrassés, toutes les fois qu'on voulut leur donner de nouveaux codes. Imbus des grands principes du droit public, ils surent établir aussitôt de justes rapports entre les anciennes et les nouvelles lois, former de leur amalgame une législation sage et raisonnée, entrer dans l'esprit de ces mêmes lois, illustrer les nouveaux codes, et fournir au barreau, malgré les changemens fréquens de législation, d'excellens juges, qui étaient le plus souvent en même tems d'habiles avocats, de savans conseillers et de profonds jurisconsultes.

Géographie; histoire.

Les Italiens, qui s'étaient distingués auparavant plus qu'aucun autre peuple par leurs longs voyages, par leurs découvertes et par leurs connaissances géographiques, ne laissèrent pas encore de se distinguer sous ces différens rapports dans le siècle dernier, quoique le changement total du système de commerce leur eût fait perdre le premier rang dans la navigation. Plusieurs d'entre eux traversèrent les mers, dans le seul dessein de se procurer des notions utiles et certaines sur les régions les moins connues; et, dans ce nombre,

nous nous contenterons de citer le marquis Malaspina, qui eut tant de part aux dernières découvertes faites par des vaisseaux espagnols, et dont les intéressantes observations, malgré la politique ombrageuse qui nous a dérobé ses écrits, nous sont attestées surtout dans la belle préface du voyage de Marchand, non sans nous laisser l'espoir de les voir, au moins en partie, publiées quelque jour. Il y eut aussi dans ce siècle un plus grand nombre d'écrivains en géographie, en chronologie et en histoire; mais il y a peut-être encore plus de gloire pour l'Italie dans les grands travaux qui se firent alors au profit de l'érudition, de la philologie et de l'archéologie, et dont l'effet fut, non seulement de jeter plus de lumière sur les anciens monumens, mais encore d'indiquer la voie qu'il fallait suivre dans leur recherche, et d'ouvrir ainsi un nouveau et vaste champ aux études des savans de l'Europe. On doit comprendre dans le nombre des évènemens les plus heureux de ce siècle la découverte qui fut faite d'Herculanum et de Pompei, depuis si long-tems ensevelies sous les cendres du Vésuve: villes dans lesquelles ont été trouvés des monumens de tout genre, qui ont merveilleusement servi à éclairer la critique sur les mœurs et les usages des anciens, et qui ont encore répandu un nouvel éclat sur cette terre classique. Il parut des histoires particulières et des traités sur divers objets nationaux ou étrangers, faits pour servir de modèles, tels que l'*Histoire de Naples* par Giannone, les *Mémoires de Milan* par Giulini et par Verri, l'*Histoire littéraire de l'Italie* par Tiraboschi, l'*Histoire de la guerre d'Amérique* par Botta, et l'*Italie avant la domination des Romains* etc. par Micali.

Découverte de Pompei et d'Herculanum.

D'importans ouvrages furent également publiés à la même époque sur diverses parties des mathématiques, et particulièrement sur le cours et la distribution des eaux. Borelli fit d'ingénieuses applications de physique et de mathématique sur le mouvement des animaux. De grandes découvertes furent faites en anatomie, et la médecine y gagna de nouvelles lumières. L'esprit de recherche fit faire aussi beaucoup de progrès à la botanique, et il n'y eut pas jusqu'à l'agriculture qui, à l'aide de cette dernière science, de la chimie et de l'expérience, n'ait acquis une foule d'avantages, soit en instrumens nouveaux, soit en méthodes de culture et même en productions nouvelles. Enfin l'Italie eut à s'honorer dans ce siècle d'un grand nombre de naturalistes, de mathématiciens, d'astronomes, de médecins et de botanistes, dont plusieurs sont encore vivans.

Aperçu sur d'autres sciences.

Conclusion. Il suit de tout ce que nous avons dit précédemment, que la splendeur du siècle où nous vivons est l'effet de l'influence salutaire des réformes religieuses, de l'uniformité des lois, de mœurs plus policées et plus douces, de l'esprit de magnificence qui préside à tous les ouvrages et à tous les établissemens publics, de la propagation des lumières, du perfectionnement de l'instruction, de l'état florissant des sciences et des arts, et de l'ardeur du goût pour l'étude: avantages qui sont autant d'élémens de prospérité, dont nous sommes redevables au siècle précédent. Que si malgré les guerres longues et sanglantes, les divisions d'opinion et de parti, les changemens rapides de domination et de gouvernement qui s'y sont vus, et la grande catastrophe qui les a suivis, cet état de gloire et de prospérité n'a pas cessé de s'accroître, quelles espérances flatteuses ne doivent pas désormais nous faire concevoir pour le perfectionnement de la législation, des institutions politiques et religieuses, de l'instruction publique et pour le progrès des études en général, l'heureux état de paix où nous vivons, la sagesse des mesures qui sont adoptées pour le maintien de l'ordre, le dévouement général des esprits au bien de la société, et les bienveillantes sollicitudes de souverains puissans et éclairés pour le bonheur des peuples ?

USAGES DES ITALIENS

DEPUIS LA PAIX DE CONSTANCE JUSQU'A NOS JOURS.

Usages des Italiens dans les XII. XIII. et XIV. siècles. Il ne faut pas s'étonner si, dans les premiers siècles qui suivirent la paix de Constance, les Italiens, que leurs divisions intestines obligeaient souvent de recourir aux armes, conservèrent quelque chose de dur et de sauvage dans leurs mœurs. Cependant, malgré cette rudesse qu'a sans doute exagérée Ricobaldo, historien de Ferrare, qui peut-être n'avait connu que les villageois de son pays, il est certain qu'au XIII.e siècle, et du tems de S.t Pierre Damiano, le luxe était porté parmi les ecclésiastiques à un excès incroyable; et l'on est fondé à croire qu'il en était de même parmi les laïcs. En parlant de certain Grossolano, simple vicaire général de l'archevêque de Milan, Landolphe le jeune, un de nos historiens, dit que ce prêtre était extrêmement recherché dans sa parure et pour la

table, depuis qu'il avait renoncé aux pompes du monde. Les réceptions chez les princes, à Rome et dans les autres villes de l'Italie se fesaient avec la plus grande magnificence; elles étaient accompagnées de danses exécutées par des femmes au son d'instrumens de musique, et l'on y déployait un luxe inoui, en vêtemens précieux, en riches tapis, en pelleteries dont on se servait en guise de branches de laurier pour former dans les rues des arcs de triomphe, en bracelets, anneaux, boucles, diadêmes, colliers et autres bijous, en rideaux de pourpre et en linges de toutes sortes brochés en or, en voiles de soie ou dorés, et en une foule d'autres objets de prix, dont on trouve l'énumération dans les *Histoires* de Saba Malaspina. Muratori a cru pouvoir étayer l'assertion contraire de Ricobaldo d'un passage du Dante dans le XV.e chant du *Paradis*, où ce poète fait l'éloge de la tempérance, de la pudicité et de la modération des Florentins, et surtout de leurs femmes; mais ce savant écrivain n'a pas observé, qu'il y avait une grande différence entre les mœurs de certaines villes, par exemple de Rome, et celles des villes régies en républiques, qui, à l'ombre de la liberté, purent se préserver, et encore pour quelque tems seulement, de la corruption générale: car le même poète dit ailleurs, que *Florence dans le cercle antique . . . . observait dans la paix la tempérance et la pudicité -- On n'y portait point de chaînes précieuses, point de ceintures qui attachassent plus les yeux que la personne . . . . On n'y avait pas encore vu Sardanapale*: expression par laquelle Dante fesait peut-être allusion à ce qui était arrivé de son tems. Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les XIII.e et XIV.e siècles, il fallut des réglemens pour réprimer le luxe des dames et même des suivantes dans leur parure. On lit dans les statuts de Padoue de l'an 1327 (1)

(1) Il est dit dans les statuts manuscrits de cette année liv. IV. Rubr. 162, que *Pedisequae et aliae servientes* (des femmes de qualité), *et quaecumque mulieres parvae conditionis, non debeant portare aliquas vestes, quae tangant terram. Et ipsae, pedisequae non portent in capite aliquod intrezatorium de sede.* L'arrêté inséré dans le livr. IV. Rubr. 177, où est décrite en partie la parure des femmes de cette époque est encore plus digne de remarque. *Nulla mulier nupta, vel non nupta possit, nec debeat de cetero portare extra domum vel in domo, aliquam gonellam vel guarnachiam; pellem vel vestem aliquam, quae habeat caudam, quam portat per terram et tangat terram ultra unum brachium ad brachium Communis. Nec aliquam coronam, circellum vel filum,*

(et peut-être y en avait-il de semblables à Milan) que, dans la première ville, les jeunes gens ne pouvaient point se couvrir la tête avant l'âge de vingt ans, et dans la seconde avant celui de douze, pour qu'ils s'endurcissent aux intempéries des saisons. François Pipino, par qui furent traduits en latin les voyages de Marc Polo, écrivait dans le XIV.e siècle que la licence des tems avait fait substituer bien des choses déshonnêtes aux anciens usages; que la parcimonie s'était changée en somptuosité; que les vêtemens d'étoffes précieuses étaient en outre surchargés d'ornemens de soie, d'or et de perles, et que la gourmandise ne manquait pas non plus d'appâts dans les vins étrangers, dans les autres boissons qui se vendaient en public, dans les mets les plus recherchés, et dans l'art des cuisiniers qui se payaient fort cher: ce qui était dans l'état une cause perpétuelle d'usures, de fraudes, de rapines, de querelles, de charges arbitraires, de vexations et d'exils, par la nécessité où était l'avarice de fournir toujours au luxe de nouvelles ressources, qui de jour en jour rendaient les mœurs publiques plus mauvaises.

Muratori, en accusant les Français de ces désordres, dit que l'habitude où ils sont depuis long-tems de changer de mode dans leurs vêtemens semblait avoir porté atteinte à l'esprit de modération des Italiens (1): opinion à l'appui de laquelle il rapporte un passage de Jean Villani dans le 4.e chap. du XII.e livre de son Histoire à l'an 1342 ainsi conçu: « Nous n'omettrons pas de faire mention d'une singulière forme d'habillement apportée par les Français, qui parurent chez le Duc de Florence. Au lieu de l'habillement autrefois usité dans cette ville, lequel était le plus décent et à la fois le plus noble qu'on pût voir, et qui avait de la ressemblance

vel girlandam de perlis, auro vel argento, vel gemmis, vel alterius cujuscumque generis et maneriei, nec aliquem intreziatorium platum, vel deauratum, vel arientatum, nec aliquam centuram, vel coregiam, quae centura vel coregia valeat ultra decem libras Mutinenses, vel bursam, quae valeat ultra quinquaginta soldos Mutinenses. Nec aliquem cavezium ad gonellam vel guarnachiam, vel ad aliquam vestem de auro, argento, gemmis, vel de perlis, quod cavezium sit valoris ultra tres libras Mutinenses pro qualibet veste seu cavezo. Et nullus Sartor, vel Aurifex possit vel debeat talem coronam, vel cavezaturam, vel caudam facere vel ponere etc.

(1) V. *Antichità Italiane*, Dissertation XXIII.





124

Sorbolini inv. dis. in Firenze

G. Gallina inc. in Milano

avec celui des Romains (1), les jeunes gens ont adopté une espèce de pourpoint court et si étroit, qu'il ne peut se mettre sans le secours de quelqu'un, et ils se ceignent d'une courroie qui est comme une sangle de cheval avec une large boucle. Ils portent une grande bourse à l'allemande au dessous du nombril. Leur capuchon, qu'ils mettent comme les bateleurs, a une bande qui dépasse la ceinture, et ce capuchon tout dentelé, qui sert aussi de manteau, a une bandelette qui descend jusqu'à terre et sert à envelopper la tête lorsqu'il fait froid (2); à cet accoûtrement ils joignent une longue barbe pour se donner un air plus redoutable sous les armes. Les nobles portaient une espèce de simarre serrée sur les hanches, et les bouts de leurs manches doublées en peau de blaireau ou en hermine tombaient jusqu'à terre. Cette étrange forme de vêtement, qui n'a rien de beau ni de décent, a été présentement adoptée par les jeunes gens de Florence, et par les jeunes femmes pour les longues manches: effet déplorable de la disposition où nous sommes toujours nous autres hommes frivoles, de nous conformer aux modes bizarres des étrangers, et aux usages de la licence et de la vanité etc. „.

Si le luxe qui régnait alors en Italie est blâmable.

Au lieu de partager l'opinion de ces écrivains, Denina (3) trouve au contraire qu'il n'y aurait pas même de raison à blâmer l'espèce de luxe qui s'introduisit ou s'accrut alors en Italie, à moins de prétendre, comme il le dit, que le monde dût rester toujours dans l'état de barbarie, ou que des nations entières puissent se régir comme une communauté de moines, ou selon les lois de l'ancienne Sparte. Pour peu de commerce qu'il s'établisse entre deux peuples, même à peine policés, il doit en résulter une espèce de luxe, par la seule raison que toute imitation d'usage ou de culte étranger suffit pour le faire éclore. Ainsi toutes ces plaintes exagérées contre le luxe, comme celles de notre compatriote Gualvano Fiamma sur le changement qui s'était opéré dans les mœurs des Milanais depuis Frédéric II, jusqu'au tems où il écrivait, c'est-à-dire jusqu'à l'an

(1) Cet ancien habillement des Florentins se voit à la planche 124. La figure représente Bondelmonte frappé d'admiration à la vue inopinée de la belle Donati. Cette composition, ouvrage de Mr Sabatelli, professeur de peinture à Milan, nous a été envoyée par lui en 1823.

(2) On retrouve quelques restes de cet ancien costume dans les anciennes peintures de l'Annonciation, qui se voient dans la chapelle *maggiore* à Florence.

(3) *Della Rivoluzione d' Italia*, liv. XIV. chap. 12.

1342, ces plaintes, disons-nous, se réduisent à une simple observation, c'est que les Italiens avaient adopté des coutumes et l'usage de choses étrangères (1). D'ailleurs, non seulement il était impossible qu'ils ne rapportassent point chez eux certains usages des pays étrangers où ils avaient coutume de voyager, mais encore ils ne pouvaient point empêcher que ces usages ne s'y propageassent avec les conquêtes des Provençaux leurs voisins. Lorsque Charles I.er et la reine son épouse vinrent en Italie pour y prendre possession de nouveaux états, accompagnés de leur cour où régnaient toute la pompe, toute l'élégance et toute la galanterie de celles des rois de France et de la cour des comtes de Provence, qui était peut-être la plus brillante et la plus polie qu'il y eût alors en Europe, la nouveauté des vêtemens, des manières et du genre de vie qui y étaient usités fit naître dans les seigneurs Italiens le desir de les imiter. Les mœurs grossières, qui étaient un effet nécessaire de la pauvreté de tant de petits états et de celle des princes allemands venus en Italie, commencèrent à se polir vers la fin du XIII.e siècle. Ce fut peut-être pour la première fois qu'on vit à Milan recevoir une femme sous le dais, et le carrosse de la nouvelle reine fut regardé à Naples comme une merveille (2). Les barons français et provençaux, qui étaient à la suite de ces nouveaux souverains, avaient aussi leur train et leurs équipages, chacun en proportion de ses facultés et de son rang; et le roi trouva bientôt dans l'accroissement de sa puissance et de ses domaines de nouvelles ressources, pour augmenter la splendeur de son rang et celle de ses officiers. Les deux principaux défauts dont il fut accusé, l'avarice, et une indulgence extrême envers ses serviteurs, ne contribuèrent pas peu à accroître le luxe dans son royaume et dans tout les pays de l'Italie sujets à sa domination, ce qui ne comprenait pas moins des deux tiers de cette contrée. Il aimait lui-même la magnificence, comme il le montra par plu-

(1) *Relinquentes suorum vestigia patrum, se ipsos in alienas figuras et species transformaverunt . . . . Coeperunt strictis et mucatis vestibus uti more Hispanico, tondere caput more Gallico, barbam nutrire more barbarico, furiosis calcaribus more Theutonico, variis linguis loqui more Tartarico. Mulieres . . . . crinibus crispantibus more alienarum capita perstringuntur. Zonis aureis supercinctae amazonae esse videntur etc.* Opusc. *de gest. Azon. Vicecomit. ap. Murat.* Dissertazione XXV.

(2) V. Ang. de Costanzo, *Storia di Napoli*, liv. I.

sieurs édifices qu'il fit élever à Naples. Le produit des impots dont ses sujets étaient surchargés était employé en grande partie à ces ouvrages et en libéralités envers ses barons, auxquels il laissait d'ailleurs la liberté d'exercer toutes sortes de déprédations dans les provinces. Charles II, son fils et son successeur, quoiqu'avec la moitié moins d'états que n'en avait son père, ne laissa pas d'augmenter le luxe de sa cour. Enclin de son naturel à la paix et aux plaisirs, il consumait les revenus de son royaume et de la Provence en festins, en fêtes et en passe-tems de tout genre, non seulement dans les lieux où il s'arrêtait, mais même dans ceux où il ne fesait que passser. Revenant de la Provence à Naples en 1294, il donna à Lucques une fête d'une telle magnificence, que personne ne se rappelait d'en avoir vu une pareille; et l'élection du pape Célestin V, né son sujet, puis celle de Boniface XIII, furent célébrées par des réjouissances accompagnées de libéralités, qui furent faites à ses frais dans tout son royaume. L'admiration avec laquelle Guillaume Ventura (1) parle d'un festin que le roi Robert donna aux habitans d'Asti, et qui fut servi en vaisselle d'argent, peut faire conjecturer que ce genre de magnificence n'était pas très-commun en Lombardie. Mais les Italiens qui avaient de la fortune, ne tardèrent pas à vouloir imiter la pompe et le luxe des seigneurs français et provençaux. Cependant, malgré les déclamations de nos écrivains contre ces nouveaux usages, qu'ils traitent d'inventions de la vanité et de la corruption, comparativement aux mœurs simples et rustiques du siècle de Frédéric II, nous n'hésiterons pas à déclarer que le luxe des Italiens serait moins digne de blâme que d'approbation, s'il n'avait point depuis outrepassé ces bornes: car, ou il n'y en eut jamais au monde d'utile ni de louable, ou l'on doit convenir que celui qui régnait sous les premiers Angiovins était tel.

Luxe modéré des Italiens dans le XV. siècle.

Mais ces premiers germes du goût pour le luxe et la magnificence ne tardèrent point à se développer sur le sol fortuné de l'Italie, à la faveur du commerce qui y était déjà florissant, et sous la protection de princes devenus plus riches et plus puissans; et bientôt cette contrée éclipsa encore en cela tous les autres états de l'Europe. On est forcé de convenir que les premiers exemples de faste et de luxe furent donnés par les neveux de divers papes, et surtout par ceux de Grégoire XIII au commencement du siècle

(1) *Chron. Astens.* chap. 53.

dont nous parlons, de Caliste III et de Sixte IV vers la fin du même siècle. Pierre et Jérôme Riari, l'un cardinal et l'autre comte, tous deux neveux, ou, comme on l'a cru, enfans de Sixte IV, donnaient dans plusieurs endroits de l'Italie, des spectacles, des fêtes et des festins d'une magnificence plus que royale; et c'est au pontificat de ce Pape qu'il faut rapporter l'époque du plus grand luxe qui eût régné depuis plusieurs siècles dans ce pays. Les deux neveux du Pontife s'étant rencontrés avec le jeune Galéas Marie Sforza duc de Milan, et avec Laurent de Médicis, tous également portés pour les plaisirs et pour la magnificence, ils se disputèrent en quelque sorte, les premiers pour faire pompe de leur titre de princes, le second par goût pour la dissipation, et le troisième dans la vue politique de flatter et d'amuser un peuple qu'il voulait asservir, à celui d'entre eux qui étalerait le plus de magnificence en fêtes, en jeux et en amusemens de tout genre; et leur exemple fit naître dans les autres seigneurs l'envie d'en faire autant.

L'Empereur Frédéric III ne contribua pas peu non plus aux progrès du luxe dans les deux voyages qu'il fit en Italie, le premier en 1452, et le second en 1469. Son but principal dans ces voyages, ayant été de se faire rendre des honneurs et des hommages propres à flatter sa vanité, toutes les villes et tous les états d'Italie se crurent obligés de déployer la plus grande pompe et la plus grande magnificence dans les fêtes qu'ils lui donnèrent, aussi bien que dans les présens qui lui furent faits, et dont il se montra plus avide qu'il ne convenait à sa dignité. Il est vrai de dire cependant que, dans tout cela, il peut y avoir eu autant de bien que de mal pour l'Italie: car les dépenses qui se firent pour lui, tournèrent au profit de l'industrie, qui, dans ces sortes d'occasions, s'enrichit des efforts de l'émulation et de l'augmentation du travail qui en résultent. Mais ce même monarque favorisa une autre espèce de luxe réelement funeste pour l'Italie, et dont il n'est pas inutile de dire un mot.

Luxe pernicieux introduit ou favorisé en Italie par Frédéric III.

On se plaignait souvent, du tems de Philippe II et de Charles-Quint son père, que l'usage où sont les Espagnols de se donner entre eux des titres de qualité fit naître la même manie parmi les Italiens. Mais ce genre de flatterie était peut-être connu avant Charles-Quint parmi ces derniers; et si l'on peut reprocher aux Espagnols d'avoir contribué à le mettre en vogue, c'est aux Arragonais et aux Catalans sous Alphonse et Ferdinand, plutôt qu'aux Castillans sous Charles-Quint, et sous Philippe II, que ce reproche

doit s'adresser. L'histoire nous offre une particularité de Frédéric III, d'où l'on peut conclure que ce prince introduisit ou au moins fomenta en Italie un esprit d'ambition et de luxe le plus dangereux de tous. Sa cupidité et son avarice lui firent imaginer de faire une espèce de trafic des titres de comte et de chevalier, et des charges de docteur et de notaire, en les vendant à quiconque voulait les acheter pour sortir de la classe populaire et s'élever à un rang supérieur. Cette vénalité fut d'autant plus fatale à l'Italie, que son objet était plus vain et plus ridicule. Car si d'un côté la vente que fesaient ses prédécesseurs à des seigneurs Italiens de la souveraineté ou de la lieutenance impériale dans certaines villes ou certains pays de l'Italie, était préjudiciable aux communes ou aux anciens seigneurs, et avait l'inconvénient de transférer l'autorité à des gens qui ne l'avaient pas auparavant; de l'autre, la concession de cette autorité à des familles italiennes fut profitable à l'Italie en général, en ce qu'elle y donna naissance à différens états, auxquels la nation fut dans la suite redevable de sa puissance et de sa gloire. Mais lorsque les privilèges accordés par les empereurs n'eurent pour but que de flatter la vanité des particuliers, en leur fournissant un moyen de s'égaler sans raison plausible aux personnes d'une classe supérieure, il en résulta plus de mal qu'on ne le croit ordinairement; et ce mal fut d'autant plus grand sous Frédéric III, que non content de vendre des titres de comtes, de palatins, de chevaliers, de docteurs et de notaires, et de délivrer de l'infamie à prix d'argent les individus qui en étaient frappés, il accorda encore à ces nouveaux titrés la faculté de céder à d'autres leurs privilèges: abus funeste, à la faveur duquel ils se propagèrent étrangement en Italie au préjudice du mérite et de la vertu, et au détriment des arts et de la population. Et pour qu'ils n'y eût dans cette contrée pas un point, sur lequel ne s'étendissent ces effets désastreux, Réné, roi de Naples, fit, autant qu'il le put, dans son royaume et en Provence, ce que Frédéric avait fait en Lombardie et dans la Romagne. Le plus grand mal auquel donna lieu cette concession abusive de titres militaires, civils ou littéraires, ce fut sans contredit celui de substituer à l'habitude de la dépendance, l'esprit d'indocilité, à l'industrie et au travail l'amour de l'oisiveté, et aux principes de modération et de retenue le goût de la dissipation, du faste et la présomption. Tous ces comtes, ces chevaliers et ces docteurs titrés voulurent affecter le genre de vie, la parure et le

train des personnages auxquels il se trouvaient assimilés, et prirent en dédain l'agriculture, le commerce, ou les professions qu'ils avaient exercées auparavant, ou qu'avaient exercées leurs pères. Telles nous voyons encore aujourd'hui certaines personnes, qui, gonflées d'un vain titre qu'elles se sont procuré, ou que le sort a jeté dans leur maison, croient qu'il est de leur honneur de passer leur vie dans une pompeuse et triste oisiveté.

Après ces considérations, dans lesquelles nous avons cru devoir entrer pour mieux distinguer ce qui, dans le luxe, est réelement dangereux, de ce qui tient à de justes convenances; et pour qu'on puisse en même tems juger si Villani, Muzzo et autres écrivains ont eu raison ou non de le condanner si sévèrement, nous allons continuer nos observations sur les différentes formes d'habillement et autres usages qui se sont succédés jusqu'à nos jours, et dont la connaissance importe davantage au but que nous nous sommes proposé dans cet ouvrage.

Habillement des femmes au XIV. siècle.

Jean Musso, qui écrivait en 1388, nous a transmis des notions curieuses sur l'habillement des femmes de son tems à Plaisance. Il était en velours de soie, en *grana*, en étoffe de soie brochée en or, en drap ou en brocart d'or, en écarlate et en *grana* violette, et coûtait vingt-cinq florins d'or, et jusqu'à soixante ducats. La forme en était simple (1), et il était souvent décoré de trois jusqu'à

(1) Nous allons rappórter quelques fragmens de la description qu'en a donnée Musso, et qui peut piquer la curiosité des lecteurs sous le rapport de la différence des mœurs de ce tems d'avec celles de nos jours. *Nam Dominae portant indumenta longa et larga . . . : . quae indumenta fiunt cum manicis largis per totum, tam de subtus, quam de supra, ita longae, quod dictae manicae cooperiunt mediam manum, et aliquae pendunt usque in terram apertae exteriori tantum, acutae de subtus ad modum scuti Catellani longi, qui scutus est largus desuper et strictus et acutus de subtus . . . . et portant capucios parvos cum frigiis largis de auro vel de perlis circa dictum capucium, et vadunt cinctae in medio pulcris cinctoriis de argento deaurato et de perlis . . . . . Tamen talia indumenta sunt honesta, quia cum dictis indumentis non ostendunt mamillas. Sed habent alia indumenta inhonesta, quae vocantur Ciprianae, quae sunt largissimae versus pedes et a medio supra sunt strictae cum manicis longis et largis, sicut alia praedicta indumenta . . . . . Quae Ciprianae habent gulam tam magnam, quod ostendunt mamillas, et videtur quod dictae mamillae velint exire de sinu earum. Qui habitus est pulcher, si non ostenderent*


1
2
3
4
5
6

cinq onces de perles, de larges franges en or autour du collet et au bout des manches, d'un capuchon aussi garni en or et en perles, d'une ceinture en argent doré et en perles, outre des anneaux avec des pierreries d'un grand prix, et de gros boutons en argent doré ou en perles. Il y avait encore une autre sorte d'habillement à l'usage des femmes, appelé *cipriane*, qui leur laissait presque tout le sein à découvert, voy. la planche 125. Le même écrivain parle encore de couronnes d'or et d'argent enrichies de perles et de pierres précieuses, de *terzuole* ou colliers à triple rang composés de trois cents grosses perles, d'autres bijoux de ce genre qui s'entrelaçaient avec les cheveux, de manteaux de taffetas doublés en peau de blaireau, de colliers de corail rouge ou de *lambro* qui était sans doute le nom qu'on donnait à l'ambre, de manteaux, doubles et triples, et de voiles en soie ou en coton blanc et d'une grande finesse. L'habillement des hommes était large, doublé en pelleteries, et descendait jusqu'à terre: il était fait de drap ou de velours de soie. Ils portaient aussi un manteau court ou long, avec un capuchon par dessus lequel ils mettaient un bonnet de *grana* fait à maille. L'historien observe que le manteau des jeunes gens était court et ne leur couvrait point les fesses, et que leur haut-de-chausse était si étroit, qu'il laissait apercevoir la forme des fesses et des parties génitales (1), voyez la planche ci-dessus: ces

Habillement des hommes.

mamillas, et gulae essent sic decenter strictae, quod ad minus mamillae ab aliquibus non possent videri . . . . Matronae, sive Dominae antiquae portant nobile mantum, sive mantellum largum et longum usque in terram, et rotundum versus terram, et crispum per totum; et apertum de antea usque in terram. Tamen est pomellatum versus gulam pomellis argenti deaurati, vel de perlis per unam spanam. Eae fiunt pro majori parte cum colare. Et quaelibet Domina habet usque in tribus mantellis ad plus; unum de blavo, unum de peonacia de grana, et alium de zamelloto undato, fodratos de zendali cum frixiis aureis; et aliqui sunt fodrati de variis, et aliquae quandoque portant capucium, et quandoque non; sed portant vellos de seta, vel de bambaxio pulcros, subtiles et albos. Dominae viduae portant similia guarnimenta: tamen omnia de bruna, et sine auro et perlis, sed solum cum pomellis dicti panni de bruna tantum. Et utuntur capuciis de bruna, vel vellis albis de bambaxio, vel de lino, subtilibus et albis.

(1) *Item dicti juvenes portant alia indumenta curta et larga, et alia curta et stricta, et sic curta, quod ostendunt medias nates, sive naticas, et membrum et genitalia: salvo quod portant caligas de panno*

hauts-de-chausses étaient souvent faits de toile de lin avec des broderies en soie ou en argent, et quelquefois même en perles: on les fesait aussi de velours ou autre étoffe de soie rouge, ou d'une couleur quelconque. Les souliers étaient blancs en hiver comme en été, et avaient quelquefois une pointe qui s'alongeait d'environ cinq pouces au delà du pied, et qu'on remplissait de poils de bœuf: voyez les figures de la même planche. Les hommes se paraient aussi de colliers d'argent doré enrichis de perles ou de coraux, et plusieurs jeunes gens se coupaient la barbe et portaient une grande chevelure ronde. Les gens aisés avaient pour monture un roncin, et les riches tenaient jusqu'à cinq chevaux avec des domestiques, qui gagnaient quelquefois douze florins d'or outre la nourriture. La description que nous fait Musso du luxe de son tems a encore cela d'intéressant, qu'elle nous peint au naturel les mœurs et les usages de cette époque, non seulement dans Plaisance, mais encore dans d'autres villes de l'Italie.

Indépendamment de cette variété dans la forme de l'habillement, nous savons que, dès le XIII.e siècle, les nobles y mettaient plus de magnificence et plus de luxe qu'on n'en voit de nos jours. On connaissait l'usage de l'écarlate teinte avec la pourpre, qui se recueillait sur les côtes de la Provence, ou avec le *cocco* qui croît sur les arbres, et c'est par erreur que certains écrivains ont confondu le *sciamito* avec le velours: car par les mots de *sciamito velluto vermiglio* dont s'est servi Jean Villani pour désigner l'étoffe et la couleur d'un manteau, cet écrivain n'a voulu dire autre chose, sinon que le fond de ce velours rayé était vermeil; ce que Muratori lui-même n'a pas bien observé. En parlant d'une fête magnifique donnée à Trevise, Rolandino de Padoue fait la

ligatas in quinque partibus ad zupavellos curtos et strictos, quos portant de subtus alia indumenta, quae cooperiunt totas nates, membrum et genitalia cum dictis caligis. Et etiam de subtus habent zarabulas lineas strictissimas. Nihil ominus ostendunt formam naticarum, genitalium et membri . . . . . Et dicta indumenta sic curta aliquantulum sunt longa de retro et de antea, quam a galono. Et aliquando cincti in medio super omnibus dictis indumentis, et aliquando non. Et pro majori parte non portant capucium, salvo quod in hyeme ipsum portant. Qui cupucii sunt parvissimi cum becho, quasi usque in terram, ita quod omnes videntur esse in foza, sic sunt parvi dicti capucii, et stricti circum circa apud ipsos etc.

description, non seulement des pierreries qui entraient dans la parure des dames, mais encore des pelletteries, des taffetas, de la pourpre, des *sciamiti*, des étoffes en écarlate et des baldaquins dont tout le château était décoré. Tout en fesant l'éloge de la sobriété des Florentins vers l'an 1260, et de la simplicité du vêtement de leurs femmes, qui était d'une étoffe grossière et sans ornement, Villani ne laisse pas d'observer que l'usage de l'écarlate et des manteaux doublés en peau de blaireau ne leur était pas étranger. Au contraire, les Milanais, et surtout les jeunes gens, avaient quitté, selon Fiamma, l'antique simplicité de leur habillement vers l'an 1340 pour en prendre un court et étroit à la manière des Français et des Espagnols, dont ils adoptèrent aussi la coiffure. Quant aux femmes, leur parure, selon le même écrivain, ne différait guères de celle dont Musso vient de nous donner la description, surtout en parlant des dames de Plaisance; leur habillement était étranglé, et laissait voir leur cou et leur sein à découvert; il était en soie, quelquefois broché en or; elles portaient autour de leurs corps des espèces de chaînes en boucles d'or, et avaient les cheveux frisés suivant les modes étrangères. Les hommes avaient des souliers pointus et Fiamma ajoute qu'ils étaient en outre passionnés pour les jeux de cartes et de dé, et que cette passion, comme celle des chevaux et des armes brillantes, ainsi que l'amour d'une parure efféminée, en même tems qu'elle dévorait les biens amassés par leurs pères, affaiblissait encore dans leurs enfans le courage et l'esprit de liberté. Ce fut alors que parurent les habillemens tailladés en divers endroits, les *schiavine* en laine, ainsi appelées parce que l'étoffe s'en fabriquait dans l'Esclavonie, les *zimarre* ou simares, les *birri* de drap fin, et souvent de couleur rouge, les capuchons, les *barracani*, les *bucherami* ou toiles fines de coton, les *crosne* ou *crosine*, espèce de manteau de peau : objets qui furent tous désignés sous le nom de *robae* ou *raubae*, hardes. L'usage des *palandrani* date peut-être du XIII.ᵉ siècle, et celui des *tabardi* ou *tabarri*, espèce de manteau, de la moitié du siècle suivant. Ce fut aussi vers ce tems qu'on vit pour la première fois les *giubbe*, les *giubboni*, les *giubbetti*, sortes de vestes la plupart en coton, ainsi appelées par les Arabes, quoique Giggeo croie qu'elles fussent faites de laine ordinaire sans teinture. Les *cabani* ont donné naissance à nos *gabani*, espèce de veste, et les *pelarde* à nos pelisses. On appelait *sottane* les camisoles qui prirent dans la suite le nom de justaucorps,

et on lit dans la chronique de Ricobaldo, que les jeunes filles portaient cette sorte de vêtement avec un *paludamento* en lin appelé *xoca* ou *soca*. Dans un statut de la ville de Ferrare, de l'an 1279, où sont fixés les prix des tailleurs pour chaque vêtement, on trouve cités le *guarnello* habillement d'homme, le *sottano* vêtement de femme, la robe de *bisello*, ou de demi-laine ou tout en laine, ou de toute autre étoffe, les *guarnacci* ou *guarnaccioni*, doublés en peau ou en taffetas, les *gausape* et les *cappetti*, les jupes, les *gironi*, les *crespe* et les *frexature*, noms sous lesquels il faut peut-être entendre les franges et les garnitures, d'où est venu le nom moderne de *fregi*, ornemens. L'usage du capuchon a duré plus long-tems que celui d'aucun autre habillement en Italie, où il s'est conservé jusqu'au XV.e siècle, de même que celui des *zoccoli* ou sabots. On donnait le nom de *zanche* aux bas, qui pouvaient être une espèce de bottes, car on trouve dans Agnello de Ravenne, que les grandes *zanche* étaient de grosses bottes; mais en Lombardie on entendait par ce mot les *garelle* des Romains et les *trampoli* des Florentins. Néanmoins les souliers ont souvent changé de forme: vers l'an 1000 ils consistaient en une semelle de bois recouverte d'un cuir qui s'attachait au pied; et, après la moitié du XIV.e siècle, on les fit à-peu-près comme nous l'avons vu dans Musso, avec une longue pointe qui était quelquefois recourbée comme le bec des griphons. Il est fait mention aussi de *scaffoni*, *scoffoni* ou *scuffoni* usités dans le même siècle, lesquels étaient quelquefois velus et couvraient la jambe, et qui par conséquent, selon nous, étaient plutôt des bas qu'une chaussure de pied. Malgré tout cela; l'usage de s'emmaillotter les jambes et même les pieds n'en continua pas moins encore long-tems, et c'est des bandes de toile de lin dont on se servait pour cela, que ces mêmes bandes prirent le nom de *tibialia*, dont on trouve quelques traces dès le XII.e siècle. Mais les invasions faites par les étrangers et surtout par les Français dans l'Italie qu'ils soumirent ensuite à leur domination, fit disparaître ces différentes sortes d'habillement et de chaussure, et oublier même jusqu'aux noms qu'on leur donnait.

Pour donner à nos lecteurs une idée plus sensible des différentes formes d'habillement propres à chacun des siècles suivans, nous n'avons cru pouvoir mieux faire que de leur présenter ici des figures prises des monumens de peinture, de sculpture et autres appartenans à ces mêmes siècles.




G. Gallina
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10


1
2
3
4
5
6
7
8
9
G. Gallina f.

Planche 126. Habillement des XIV. et XV. siècles.

Les figures de la planche 126 sont des XIVe et XVe siècles. Celles des n.ºs 2, 3 et 8 sont prises des anciennes peintures de Trofo de Monza, qu'on voit encore sur les murs de la chapelle, dite de la reine Théodolinde, et qui représentent divers faits de sa vie. Il y a de la beauté et en même tems de la simplicité dans l'habillement du jeune homme sous le n.° 5 de la même planche, et que César Vecellio nous a conservé dans sa collection des habillemens anciens et modernes. Les jeunes gens de ce tems-là avaient les cheveux longs, et en prenaient le plus grand soin; ils portaient des haut-de-chausses de diverses couleurs, un pourpoint ouvert sur le devant et serré sur les reins par une ceinture, comme on voit les femmes de nos jours. Nous avons encore emprunté de Vecellio les figures 6 et 7 de cette planche. Cette dernière représente un jeune gentilhomme avec un riche habillement: ses cheveux forment quelques petits crochets sur le front, et le reste tombe en boucles sur ses épaules; il a une espèce de robe en brocart de soie ou d'or avec des fleurs tout le long jusqu'à mi-jambe, et des boutons en or jusqu'à la ceinture qui est en soie, et l'épée pend à gauche: cette robe est bordée en dentelle, et elle a un capuchon qui tombe par derrière plus bas que la ceinture, et servait de coiffure lorsqu'il pleuvait: les manches de la robe de dessus ne passent pas le coude, et les demi-manches sont tombantes et ouvertes: ses bas sont d'une étoffe rouge, et ses souliers plats et pointus. Sous le n.° 6 on voit une demoiselle de qualité: ses cheveux sont modestement arrangés en boucles sur son front, et le reste est flottant sur ses épaules; elle a des pendans d'oreille, et un collier de perles; et sa robe bien ajustée, quoique sans busc, n'est pas très-ample, et est ornée autour du sein et des manches près des ouvertures de nœuds en or et en argent si bien disposés, qu'on les prendrait pour des plumes d'oiseau. La figure 4 est prise des sculptures de la chartreuse près de Pavie, et les n.ºs 1 et 9 sont copiés d'après d'anciens tableaux de l'an 1500, qui se trouvent dans la maison Visconti.

Planche 127. XV. et XVI. siècles. Ancien habillement à la Dogalina.

Vecellio a pris également la forme d'un ancien habillement, dit *alla Dogalina* d'une des figures peintes dans l'église de Ste Hélène près de Venise: habillement, qui, selon le même écrivain, a de la gravité, et dont les peintres et les sculpteurs nous ont laissé des images en plusieurs endroits de l'Italie. Cette figure, qu'on voit sous le n.° 9 de la planche 127, a la tête enveloppée d'un morceau d'étoffe de couleur écarlate, dont un bout retombe sur ses

épaules; sa robe de couleur violette attachée au cou et bordée en blanc est ample et descend jusqu'à mi-jambes: les manches en sont ouvertes et si larges qu'elles se rejettent sur les épaules, et elles sont doublées en peau de diverses sortes, ou en soie selon la saison: cette robe n'empêche point de voir les bas qui sont rouges, et les souliers avec leur longue pointe. L'ancien habillement des dames vénitiennes, qu'on voit représenté sous le n.° 4 de la même planche, dura jusqu'au tems de Giambellino, qui était un excellent peintre. Leur robe avait une longue queue, et par dessous elles portaient le panier tout brodé avec un cordon en or autour du bord inférieur, qui le tenait arrondi en forme de cloche: cette robe, qui se ceignait avec une ceintnre en or, laissait une partie du sein et des épaules à découvert; elle était sans busc et s'adaptait parfaitement aux formes du corps: les manches n'arrivaient qu'au coude, et le bras n'était recouvert que par la chemise: ces dames portaient un collier composé de plusieurs files de corail et de boutons d'argent, et souvent d'une bande d'étoffe d'or, et leurs cheveux étaient relevés en tresses autour d'une petite couronne d'or à la *Ducale*. La figure 3 de la même planche est prise d'un ancien tableau, qui se trouve dans l'église de S.t Jean et de S.t Paul de Venise: son habillement, selon Vecellio, nous montre l'origine des manches à *comeo*, qui étaient très-courtes alors en comparaison des longues robes qu'on porta depuis. Nous observerons ici qu'à cette époque l'habillement et les bas étaient de diverses couleurs, les souliers de couleur violette, et qu'une ceinture de la largeur de trois doigts pendait au côté. On voit sous le n.° 10 l'habillement de la célèbre compagnie de la *Calza*, dont l'institution eut pour objet le plaisir de donner des fêtes avec tout l'éclat et toute la magnificence imaginable. Elle fut fondée l'an 1400 à Venise, sous le prince Zeno, par plusieurs des principaux nobles de cette ville, qui se piquaient d'étaler dans leur parure, lorsqu'ils sortaient, autant de pompe et de luxe, que dans les fêtes d'appareil qu'ils donnaient à frais communs pour cet objet. La renommée de cette compagnie lui fit des imitateurs dans d'autres villes de l'Italie. Elle prit le nom de *Calza*, haut-de-chausse, de celui que portaient ses membres, et qui était composé de diverses couleurs. Chacun d'eux avait au revers de son capuchon alongé en pointe sa devise bordée en or et en soie, avec un autre signe au bonnet qui était rouge ou noir, et retombait sur une oreille; et leurs cheveux, qu'ils avaient soin de con-

Damas de qualité de Venise.

Origine des manches à comeo.

Compagnie de la Calza instituée en 1400.

server longs et épais, se liaient avec un cordon de soie. Ils portaient une espèce de justaucorps de velours ou d'autre étoffe en soie ou en or, dont les manches s'attachaient avec une quantité de cordons d'or ou de soie ayant à leur extrémité des pointes en or massif; ces manches étaient en outre tailladées vers le milieu, et la chemise ressortait un peu à travers ces ouvertures. Leurs bas, comme nous venons de le dire, étaient rayés dans leur longueur, et l'un était garni de perles ou autres bijoux jusqu'à mi-jambe: la mode voulait encore qu'ils tinssent à la main une boule odoriférante. La figure 6 est prise d'un tableau de l'église de Notre Dame du Carmel à Venise, et se fait remarquer par sa coiffure en forme de corne, et par sa longue robe avec les manches ouvertes à la *Dogalina*: sa couleur donne à présumer que la personne représentée était une femme dévote. On voit sous le n.° 5 de la même planche un fort bel habillement que portaient certaines dames de Venise, et qui a été en usage jusques au tems du peintre Giambellino. La robe est en velours cramoisi et a des manches longues et étroites, qui tombent presque jusqu'aux pieds; elle laisse à nu la poitrine et les épaules, qui sont recouvertes d'un voile de soie blanche d'une grande finesse et transparent; les manches en sont courtes, étroites, bordées en or et n'arrivent qu'au coude, et le reste du bras n'est couvert que de la chemise. Cette robe se serre par derrière, et les deux parties réunies rétombent jusqu'à terre, et forment une queue de plus de trois pieds de longueur. La dame porte un busc bien fait et est ceinte d'une chaîne d'or; elle est bien coiffée, et ses cheveux, dont une partie retombe sur son front sans être frisés, sont tressés autour de sa tête avec des rubans de couleur: outre l'élégance de cette forme, qui a infiniment de grâces, ils sont encore serrés par une espèce de bande ou de cercle en or, enrichi de perles et d'autres ornemens précieux: son collier est composé de chaînes d'or avec certaines pointes auxquelles sont attachées des perles. Nous avons représenté au n.° 8 de la même planche l'habillement des jeunes épouses italiennes, d'après la copie qu'en a faite Vecellio sur d'anciennes et bonnes peintures qui se voient dans l'église de la Congrégation de S.t Jean l'Evangéliste de Venise. L'épouse, semblable à une reine, a en tête une couronne enrichie de perles et de brillans, de dessous laquelle un voile transparent tombe sur ses épaules; ses cheveux sont flottans en partie, et retombent sur ses oreilles, qui ont des pendans composés de

Autre bel habillement des dames Vénitiennes.

Habillement et parure des épouses de ce tems.

trois perles montées en or. La poitrine et les épaules sont nues, et le corps de la robe est recouvert d'un *pettorale* en étoffe d'or tout brodé en perles, avec des brillans au milieu: les manches sont unies et ouvertes au coude. La robe, selon la qualité de la personne, était en étoffe d'or, d'argent ou de soie de couleur, et l'on portait par dessus une espèce de rochet en soie blanche d'une grande finesse et transparent: une grosse chaîne en or ceignait la poitrine en travers et retombait jusqu'en bas. Vecellio trouvait fort de son goût la robe à busc court que les Italiennes portaient au XV.e siècle, et que nous avons représentée sous le n.o 7 de la même planche. « Les robes à busc court, dit-il, (comme s'il parlait de la mode actuelle) sont plus commodes que celles de notre tems (du XVI.e siècle), qui, avec leurs longs buscs, sont aussi gênantes pour les femmes que peu convenables à leur parure. Je me rappelle que, de mon tems, l'extravagance de ces buscs fut portée à un point qui obligea le magistrat somptuaire à y remédier: ils étaient d'une longueur et d'une largeur exorbitantes, et garnis sur le devant, de lames de fer pour tenir la taille droite: ce qui était cause, pour les femmes enceintes, d'une foule d'inconvéniens, qui les firent supprimer etc. ». Ainsi les femmes à busc court portaient une robe d'une et quelquefois de plusieurs couleurs avec des franges et une espèce d'écharpe en or, et elles avaient de larges manches qui arrivaient jusqu'au coude et devaient coûter beaucoup. Elles avaient pour coiffure une espèce de cage en fils d'or, d'argent ou de soie d'un beau travail, que quelques-unes ornaient encore de perles et autres brillans; mais toutes portaient les cheveux longs et de couleur naturelle, et se fesaient des colliers de files de perles ou de petites chaînes en or, qui retombaient sur la poitrine où elles formaient une rose. Le caprice de la mode fit naître vers l'an 1550 l'usage de porter des cheveux bouclés depuis les oreilles jusques sur le haut du front, (voyez la fig. 1 de la planche ci-dessus): la partie des cheveux relevée en tresses était recouverte d'une espèce de petite coiffe, et les femmes ne négligeaient rien pour leur donner une couleur d'or: l'usage du fard ne leur était même pas étranger. Leurs chemises avaient sur le devant certains ouvrages faits à l'aiguille qui tombaient sur la poitrine: leurs robes avaient aux bras des ouvertures par où elles aimaient à faire ressortir cette chemise, et elles portaient au poignet des bracelets en or. Leur jupe était en velours ou autre

Robe à busc court usitée au XV. siècle.

Parures des femmes en 1550.


1
2
3
4
5
6
G. Gallina f.

étoffe de couleur, et l'habillement de dessus était noir et de la même étoffe. On voit par la figure 2 de la même planche combien était répandu, peu d'années après, l'usage des bijous en or et enrichis de perles et de pierres précieuses, et quel soin les femmes prenaient de leur parure de tête, qu'elles accompagnaient de tresses de cheveux relevées en croissant, dont les pointes étaient tournées en haut. Elles avaient des colliers et des pendans d'oreille magnifiques, une ceinture en or massif garnie de brillans, et de riches bracelets au poignet. En hiver elles portaient un manchon de velours noir doublé en peau: leur robe aussi en velours noir ou autre étoffe de soie ouvrée avait une queue d'environ deux pieds de longueur: leurs bas étaient brodés, et leurs pantoufles hautes; elles avaient un mouchoir noir qui était attaché à la tête, à la poitrine, aux épaules, et par un des bouts à la ceinture, d'où il tombait jusqu'à terre, et dont l'ampleur et la richesse relevaient les grâces de la personne.

Planche 128. Milanaises des XV. et XVI. siècles.

L'habillement des Milanaises sous le n.° 2 de la planche 128 était ancien du tems de Vecellio. Elles portaient un habit de dessus en cramoisi avec des bandes de broderie en or sur la poitrine, au milieu et vers le bas qui formait un peu la queue; ce vêtement était ouvert du milieu en bas, et laissait voir un corset de velours en damas ouvré: les manches en étaient larges et attachées au corps de jupe avec une quantité de rubans de diverses couleurs, et dont les bouts flottaient au vent; et, de dessous ces manches, sortaient de longs et larges bras de chemise, qui des mains tombaient jusqu'aux genoux. Leur chevelure était ramassée sous un réseau d'or ou de soie, à l'exception de quelques tresses qui pendaient le long des tempes; et ce réseau se serrait avec un cordon de couleur, qui se nouait derrière la tête, et dont les bouts étaient flottans. Elles portaient au cou un collier en perles, en boutons d'argent ou en corail. On voit au n.° 4 de la même planche l'habillement des dames de qualité de Milan et autres villes de la Lombardie au XVI.e siècle. Leur habillement de dessus était en damasquette à larges fleurs; il descendait jusqu'à terre et se fermait par devant avec des boutons d'or d'un beau poli. Leur chevelure présentait sur le front quelques boucles, et le reste était roulé autour de leur tête en tresses élégamment frisées, sur lesquelles était placé un voile en forme de lys, attaché au collet de la robe. L'habillement représenté sous le n.° 5 était plus commun aux matrones milanaises qu'aux autres femmes. Les dames

de qualité de la Lombardie s'habillaient comme on le voit au n.° 1 de la même planche. Leur robe était en velours ou autre étoffe de soie ouvrée avec des manches larges et ouvertes, et ornées de boutons en or ou en cristal; elle formait une queue d'environ deux pieds de longueur. Leur cheveux étaient bouclés sur le devant et entrelacés de cordons en soie et en or enrichis de perles, dont une grosse retombait au milieu du front, et le reste de la chevelure était réuni en tresses sous un beau voile en étoffe d'or ou d'argent, noué gracieusement sur le haut de la tête, et dont les bouts rejetés sur les épaules tombaient majestueusement jusqu'à terre. Les matrones de Brescia, de Vérone et des environs (n.° 6 de la même planche) avaient les cheveux frisés sur le front, et le reste, disposé en tresses, était recouvert d'un voile en soie couleur d'orange, qui se terminait élégamment en pointe au milieu du front. Elles portaient le plus souvent par dessous un vêtement de damas jaune, et par dessus un de ras noir avec des boutons d'or, lequel couvrait le cou, et sur le collet duquel retombaient les garnitures de la chemise d'un joli travail: tous ces vêtemens étaient recouverts d'un grand manteau de soie noire, qui se croisait devant les pieds et enveloppait tout le corps. Le n.° 3 représente un gentil-homme milanais, copié d'après un ancien portrait, que possède M.r Pelagio Palagi, et qu'on croit être du XVI.e siècle.

Planche 129. XVI. siècle. Dames des châteaux

On voit sous le n.° 2 l'habillement des matrones et des dames des châteaux en Lombardie et dans toute l'Italie. Cet habillement consistait en une robe de moire blanche ou d'autre couleur bien ouvrée, qui était ouverte de la poitrine en bas et descendait jusqu'à terre; elle était garnie de boutons en or ou en cristal, et avait de longues manches ouvertes, d'où sortaient les bras recouverts des manches du corps de jupe qui se terminait en pointe: la jupe qui était de satin arrivait jusqu'aux pieds. Elles portaient en outre par dessus cette robe un voile de soie broché en or, et bordé d'une espèce de galon aussi en or, lequel s'attachait derrière les épaules, et retombait par devant jusqu'au bas du corps où il était encore attaché. Leurs cheveux, à l'exception de quelques boucles élégamment arrangées sur leur front, étaient roulés autour de leur tête en tresses entrelacées de cordons de soie ou d'or. Le n.° 3 de la même planche représente une dame de qualité de Mantoue; elle a une robe de dessus en velours ou en ras avec des bandes en or ou en brocart de soie, qui lui arrive à mi-jambe, et cette robe a des manches longues

Dame de Mantoue.

G. Gallina f.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

et ouvertes d'où sortent les bras, qui sont enveloppés d'une autre manche en soie également rayée. Sa robe de dessous a une queue d'environ deux pieds de long qui traîne à terre, et elle a pour collier quelques bandes de moire rouge, d'où pend une médaille d'or sur sa poitrine. Ses cheveux sont frisés autour des tempes et recouverts d'un voile qui forme une pointe sur le milieu du front, et elle porte au cou une espèce de fraise d'un beau travail. A Turin les dames de qualité, (voy. le n.° 4), portaient pour coiffure un grand chapeau de paille d'un joli travail; leurs cheveux, réunis dans un réseau d'or, se voyaient peu sous ce chapeau; elles portaient un busc élevé, et les manches de leur robe qui étaient ouvertes et liées à l'extrémité, leur servaient de poche pour mettre leur mouchoir. Les demoiselles de la même ville (n.° 5) quand elles sortaient de la maison, se couvraient le visage avec une espèce de voile de moire, qui avait des trous pour les yeux, le nez et la bouche comme les masques. Leur taille était très-serrée, et elles avaient un busc élevé formant par le bas une longue pointe. Les dames génoises (n.° 6) portaient un corps de jupe en soie blanche broché en or avec un bord en or et en soie, et ayant des manches ouvertes dans la longueur du bras, lesquelles se serraient avec des cordons d'or et de soie: leur robe, qui n'était pas bien longue, était bordée en soie de diverses couleurs, et chamarrée d'or. De leur ceinture pendaient une bourse et une espèce d'étui brodé en or, où elles mettaient leurs aiguilles et autres objets semblables. Elles portaient par dessus leurs vêtemens une espèce de manteau en soie qui s'attachait avec quelqu'agraffe en or, et d'une couleur différente de la robe qui descendait jusqu'aux pieds. Leurs cheveux étaient frisés sur le devant, et ceux de derrière roulés en tresses étaient ramassés sous un voile de soie transparent rayé en jaune, et formant une pointe sur la tête, d'où le reste tombait sur les épaules: cette parure était quelquefois relevée par un beau bouquet de fleurs. Les femmes du peuple dans la même ville, (n.° 7), ne sortaient jamais de chez elles sans se couvrir la tête d'un voile en soie de diverses couleurs, qui s'avançait en pointe sur le milieu de leur front, et leur enveloppait la chevelure et les épaules. Elles avaient un corps de jupe qui se serrait au cou, et sur lequel se renversait le col de la chemise; il se boutonnait sur le devant et avait des manches ouvertes, qui se fermaient avec des cordons en soie.

Demoiselles et dames du Piémont.

Dames génoises.

Les femmes du peuple de la même ville.

Leur robe composée de bandes de diverses couleurs tombait sur le coude-pied et laissait voir leurs pantoufles qui avaient quatre doigts de hauteur, et elles portaient pendus à leur ceinture une bourse et un étui où elles tenaient leurs aiguilles à coudre. L'habillement des jeunes filles de Florence (n.° 9) n'était déjà plus usité du tems de Vecellio. Cet habillement consistait en une robe de soie ornée de belles franges et tombant jusqu'à terre, et en un corps de jupe un peu long, avec des manches de la même étoffe. Elles se frisaient les cheveux et les recouvraient d'un voile en soie blanche très-ample, qui leur retombait sur les épaules. Les dames de qualité de Sienne (n.° 8) portaient une longue robe d'étoffe d'or ou de brocart avec de riches garnitures, et dont le corps de jupe était médiocrement long et ouvert au cou. Elles se paraient de colliers en perles et de chaînes d'or d'un beau travail enrichies de diamans ou de rubis. Leur mante de soie, ornée d'une belle dentelle en or, s'attachait à la tête et descendait magnifiquement jusqu'à terre.

Demoiselles de Florence.

Dames Siennoises.

La planche 130 comprend les différentes sortes d'habillement usitées dans le pays Vénitien. On voit au n.° 1 une des paysannes de la Marche Trévisane, qui allaient le samedi au marché à Venise; elle a pour coiffure un large chapeau de grosse paille orné d'un ruban de soie rouge en travers, et pour vêtement une robe de toile couleur céleste, avec un corps de jupe qui se serre par devant avec des cordons de soie, mais de manière pourtant à laisser voir la chemise par dessous; ces paysannes portaient aussi un voile qui leur enveloppait la tête et le cou. Le n.° 2 représente un paysan du marché de la même ville; il a sur la tête un grand chapeau de paille, et son habit de bure lui descend jusqu'à mi-cuisse; de mauvaises bottes de cuir recouvrent ses jambes, et il porte une espèce de manteau de gros drap, qui a un long collet. Le n.° 3 offre l'image d'une des paysannes des environs de Venise, dont les danses fesaient un des passe-tems de leurs maîtres, et qui pour cette raison mettaient de la galanterie dans leur habillement. Elles avaient un chapeau de paille d'un joli travail, et orné de plumes de diverses couleurs, et leurs cheveux étaient rassemblés sous un réseau de fils d'or. Elles portaient encore un collet plissé, une robe de diverses couleurs avec des plaques de métal doré sur le busc, des boutons d'argent autour du cou et sur les coutures des manches, et des pantoufles par dessus

Planche 130. Habillement des Vénitiens au XVI. siècle.

Paysans et paysannes.


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
G. Gallina f.

leurs bas et leurs souliers, qui étaient façonnés. Le n.° 4 est une orpheline des hôpitaux de Venise habillée en bleu. Le n.° 5 présente un habit de deuil porté par un homme de condition de la terre ferme, lequel consistait en une robe de drap noir velu avec un collet, et en un bonnet plissé de canevas avec des bandes de crêpe noir en travers. Le n.° 6 est un jeune vénitien. Au n.° 7 on voit un recteur des études de Padoue, la tête couverte d'un bonnet de velours noir à peu près semblable à un bonnet carré, et vêtu d'une robet de brocart en or ayant un capuchon doublé en peau, qui lui tombe sur les épaules; il porte sous cette robe une espèce de veste de ras brodée en or, des hauts-de-chausse semblables avec des bas de soie cramoisi, et il a des pantoufles aux pieds. Le n.° 8 est un docteur en loi ou en médecine dans toute la Lombardie. L'habillement de ces sortes de docteurs consistait en une longue robe noire avec des manches de damas ou de velours longues et ouvertes; sous cette robe ils portaient un autre vêtement de soie, avec une ceinture de velours ornée d'une agrafe d'argent; ils avaient pour chaussure des bas de drap noir ou de soie, et des pantoufles aussi de drap noir ou en velours, et pour coiffure un bonnet de velours plissé; tel était leur habillement dans les tribunaux et lorsqu'ils étaient en mission. Les gens de justice dans le pays vénitien (n.° 9) portaient une longue robe de velours avec des manches étroites, et doublées de fourrure en hiver; cette robe était de ras, de damas ou autre étoffe noire en été. Les soldats de la marine (n.° 10) avaient un *buricchetto* de drap avec des demi-manches, lequel était sans collet, et se serrait sur le devant avec une ceinture de toile ou de drap rayé: leur haut-de-chausse, qui était de toile ou de drap de couleur et un peu large, se serrait sous le genou; ils portaient pour coiffure un bonnet d'étoffe rouge avec un petit panache, et ils étaient armés d'un large glaive et d'un poignard. L'habillement des jeunes gens dans toute l'Italie (voy. le n.° 11 et la planche 122) était très-recherché et fort beau; ils étaient coiffés d'un bonnet noir en velours plissé, entouré d'un voile ou d'une guirlande de fausses perles ou de quelques tresses d'or entremêlées de perle ou de petits cristaux, et ils avaient une espèce de justaucorps en soie avec des boutons d'or, et une collerette très-blanche autour du cou: ce justaucorps ainsi que leurs caleçons était tailladé avec art, et de manière à laisser voir par les ouvertures des doublures de différentes couleurs. On voit au n.° 12 de la même planche l'habille-

Recteur des études de Padoue.

Docteur en loi dans toute la Lombardie.

Soldats de marine à Venise.

Jeunes italiens.

Dames de Venise et autres lieux d'Italie.

ment des marchands de la ville de Venise. Le n.° 13 représente l'habillement des Vénitiennes et autres femmes de l'Italie, même avant Vecellio. Elles avaient pour coiffure un *balzo* de diverses couleurs, d'un tissu mêlé d'or et de soie, avec des feuilles de rose, des bijous et autres ornemens; elles portaient des pendans d'oreille, des chaînes d'or, des ceintures d'un grand prix, et un éventail ayant un manche d'or et d'un beau travail. Au lieu de voile elles se mettaient sur les épaules un collet de toile plissée: leur robe était ordinairement en damas cramoisi ou violet, avec une large frange au bas: de larges coupures pratiquées dans leurs manches laissaient apercevoir la chemise, et ces manches, qui étaient en velours ou autre étoffe, étaient ornées d'espèces de manchettes au poignet: leur corps de jupe était un peu long et en étoffe d'or, et elles avaient alors abandonné tout-à-fait la queue ainsi que les manches longues et ouvertes.

Forçat, à Venise.

A Venise les forçats (n.° 14) avaient pour coiffure un petit chapeau de feutre brun orné de quelques plumes, et pour vêtement une petite casaque de drap de même couleur, qui se boutonnait sur le devant et avait un petit collet; cette casaque se serrait avec une ceinture de cuir, à laquelle ils attachaient un couteau; ils avaient des pantalons et des bas de gros drap qui se liaient au dessous du genou, et ils portaient une hâche en main.

Bourgeois de Venise.

L'habillement des bourgeois de Venise (n.° 15) est très-ancien. Ils portaient pour la plupart un justaucorps de velours ou de ras cramoisi, partagé en bandes de différentes couleurs, et sans collet: leurs bas étaient rouges, noirs ou violets, et leurs souliers en velours. Ils avaient une robe à longues manches et sans collet, mais ornée d'un *pettorale* qui s'attachait sous les bras avec des cordons de soie, et sur lequel se montraient les plis de la chemise.

Caleçons à la martingala.

La mode avait alors mis en vogue les caleçons à la *martingala*: ces caleçons étaient ouverts par derrière, comme nous voyons aujourd'hui ceux des enfans; mais cette ouverture était recouverte par un grand morceau d'étoffe qui était cousu à l'une des cuisses, et s'attachait à l'autre avec un cordon: cette espèce de fond était si bien adapté, qu'on l'aurait dit fait exprès. L'usage de ces caleçons était très-commode: car on n'avait qu'à délier le cordon, le morceau d'étoffe tombait et laissait la faculté de satisfaire aux besoins naturels, sans qu'il fallût pour cela détacher les caleçons du justaucorps.

131.



Planche 131. Habillement des femmes de Brescia de Vérone, de Vicence, de Padoue etc. au XVI. siècle.

Au n.° 1 de la planche 131 on voit l'habillement des femmes de Brescia, de Vérone et autres villes limitrophes de la Lombardie. Leur chevelure était élégamment roulée en tresses formant le limaçon au dessus de leur tête, et elles mettaient par dessus un voile en plusieurs doubles, qui, lorsqu'il était gonflé par le vent, avait l'air d'une espèce de casque. Elles portaient au cou une collerette d'une toile très-blanche et très-fine, et par dessus leurs vêtemens un manteau de soie fixé sur leurs épaules et qui trainait à terre. Leur robe était en soie de couleur avec des franges aussi en soie, et se fermait avec des boutons d'or: le corps présentait des ouvertures à travers lesquelles on apercevait une autre soie de couleur différente: les manches en étaient aussi en soie et avaient le long des bras des ouvertures qui se fermaient avec des cordons de soie de diverses couleurs, et la robe était serrée avec une ceinture en or. Les femmes de Vicence, (n.° 2), avaient leurs cheveux frisés autour du front, et le reste réuni en tresses entrelacées de fleurs en soie ou en or; elles portaient également par dessus cette chevelure un voile de soie blanche, qu'elles laissaient flotter sur leurs épaules. Leur robe était de ras et avait un collet haut, d'où sortait la garniture de leur chemise: leur corps de jupe avait de larges manches ouvertes au bas du bras, et qui se fermaient avec des boutons d'or; ce corps de jupe se fermait de même sur le devant avec des boutons semblables, dont il y avait en outre une rangée de chaque côté de la poitrine. Leurs bas étaient d'une étoffe très-fine et ornés de broderies, leurs pantoufles peu élevées, et elles avaient en ceinture des chaînes d'or, à un bout desquelles elles attachaient leur éventail, qui était fait de belles plumes. L'habillement des dames de Padoue (n.° 3) ne différait guères du précédent, si ce n'est en ce que la robe de dessus était un peu plus courte que celle de dessous. Les nouvelles mariées du Frioul et des pays environnans (n.° 4) avaient leurs cheveux frisés sur le front, et le reste rassemblé sous une espèce de réseau en or; leur robe, de ras blanc, avait un corps élevé, des boutons d'or, et des manches ouvertes bordées d'un brocart d'or; et, à travers ces ouvertures, on voyait les bras enveloppés d'une autre manche aussi en ras blanc, ou en toile d'argent. L'habillement des dames de qualité de Belluno était à peu près le même que celui des dames de Padoue et de la Lombardie, comme on peut le voir au n.° 5. Dans la Marche Trévisane, à Civital de Belluno et dans toute la Lombardie les hommes étaient vêtus à peu

de Vicence.

de Padoue.

Femmes de qualité de Civitale.

de chose près comme on le voit au n.° 6. Le n.° 7 représente une paysanne de Civital de Belluno, dont l'habillement ne diffère point de celui des femmes du Frioul et des pays limitrophes. Les dames de Conegliano (n.° 8) avaient un beau costume. Leur robe de dessus, qui se boutonnait jusqu'au bas, était de velours noir ou cramoisi, et la manière dont elle était adaptée à un corps de jupe en ras qu'elles portaient dessous lui donnait beaucoup de grâce : à ce corps de jupe, qui était bordé en or ou en soie, elles attachaient un autre vêtement de *brocatello*, sous lequel elles portaient le panier pour marcher plus librement. Leur robe de dessus avait des manches ouvertes qui descendaient jusqu'à terre, et elles portaient par dessous d'autres manches de brocart; elles se mettaient aussi une mante de soie fine qui pendait de leurs épaules, et qui était rattachée par un des bouts à l'épaule gauche.

Planche 132. Habillement des Romains, des Bolognais, des Ferrarais dans les XIV. XV et XVI. siècles.

Dès le XVIe siècle les dames de qualité à Rome, et même dans toute l'Italie, étaient dans l'usage de s'habiller, comme on le voit au n.° 2 de la planche 132. Cet habillement consistait en une robe de soie ouvrée en brocart sans busc, et en une espèce de mante de couleur de pourpre, d'hyacinthe ou d'or richement garnie, qu'elles s'attachaient sur la tête, et qui retombant en arrière traînait à terre. Les dames des barons et autres seigneurs romains, (n.° 3), prirent ensuite une robe de soie ou autre étoffe qui se fermait depuis le cou jusqu'aux pieds, et de leur tête descendait jusqu'à terre un grand voile de soie noire. On voit au n.° 5 l'habillement des dames romaines lors de leur mariage au XVIe siècle. C'était une robe de brocart en or ou en soie, richement bordée au bas et ouverte par devant jusqu'aux hanches, où elle était ceinte par une belle chaîne d'or, à un bout de laquelle était attaché l'éventail: cette robe, dont les manches étaient ouvertes au coude et descendaient jusqu'à terre, se fermait avec des boutons d'or depuis les hanches jusqu'au genou, où elle s'ouvrait encore pour laisser voir celle de dessous qui était de ras, et dont les manches enveloppaient le bras; elles portaient en outre un voile de soie avec une frange en or, lequel était attaché sur leur tête et retombait en arrière. L'habillement des femmes d'artisans de la même ville (n.° 4) était beaucoup plus simple. Elles avaient une longue robe d'étoffe de couleur, dont le corps était décoleté et passementé en soie : quelques files de corail formaient l'ornement de leur cou, et elles recouvraient leur chevelure d'un voile de soie, dont les bouts se liaient


1
2
3
4
5
6
7
8
9
G. Gallina f.

à la ceinture, et qu'elles laissaient pendre jusqu'à terre. Les femmes des négocians romains (n.° 7) avaient une robe, dont le corps était ouvert, et laissait voir plusieurs colliers en or massif d'où pendaient divers ornemens de prix, qui se fesaient également remarquer dans leurs pendans d'oreille : leur robe, qui était en damas, descendait jusqu'à terre, et était richement bordée en brocart d'or ou d'argent : celle de dessous était en soie et avait des manches en réseau de soie, par dessous lesquelles on voyait la chemise qui était en toile d'or ou d'argent : leurs cheveux étaient frisés autour du front, et ceux de derrière relevés sous un long voile broché en or qui descendait jusqu'à terre, et dont les bouts s'attachaient à la ceinture, qui était aussi en or. Le n.° 1 offre l'image des paysannes de la campagne de Rome. Elles avaient une robe d'étoffe bleue ou verte qui leur laissait le cou nu, et leur descendait presque jusqu'aux pieds; cette robe était bordée en velours, et le corps en était orné sur le devant de plaques d'argent, au moyen desquelles il se fermait sans se serrer; elles portaient en outre un tablier de toile de lin avec une frange au bas, et leur chaussure ressemblait à une espèce de brodequin : le derrière de leur tête était recouvert d'un linge orné de franges, et des manches de ras rouge distinguaient celles qui étaient mariées. L en.° 8 représente un costume à l'usage des dames de condition et autres personnes riches dans toute l'Italie. Ce costume consistait en un bonnet de velours orné de quelque brillant, en une espèce de corset en soie avec des boutons d'or, en un collier du même métal émaillé et enrichi de pierreries, en caleçons de velours brodés et doublés d'une étoffe d'or ou de brocart, qui se voyait à travers des coupures qui y étaient faites avec art comme dans le corset, en bas de soie noire ou d'une couleur argentée, en souliers de cuir noir, et en un manteau de soie qui recouvrait leurs vêtemens. Les dames de Ferrare (n.° 9) se frisaient les cheveux autour du front, roulaient les autres en tresses, et se couvraient la tête d'un voile de soie jaune ou noire, entrelacée de fils d'or, lequel s'avançait en pointe sur le front, et dont le reste pendait jusqu'à terre; leur robe, qui était décolletée et tombait jusqu'aux pieds avec une taille courte, était de velours ou de brocart d'or à rosettes, et n'avait pas une longue queue; elles portaient par dessous un vêtement en petit ras avec des franges en soie et en or, et elles avaient un collier et des pendans d'oreille en or enrichis de pierreries. A Bologne les jeunes

personnes de qualité (n.° 6) montraient quelques boucles de cheveux sur leur front, et enveloppaient le reste sous un voile de soie qui descendait jusqu'à terre: leur robe, qui était en soie et le plus souvent blanche, était ornée de franges aussi en soie mais d'une couleur différente, et garnie d'un bord festonné par le bas.

Planche 133. Napolitains, Siciliens, Calabrais etc. XV. et XVI. siècles.

Les dames des barons napolitains avaient une coiffure où brillaient l'or et les perles; et leurs épaules étaient recouvertes d'un voile d'une grande finesse, qui était attaché derrière leur tête (voy. n.° 2 de la planche 133). Leur robe, qui était en toile d'or ou d'argent, avait une espèce de collet renversé de quatre doigts de largeur, et son extrémité qui arrivait à mi-jambe, était garnie en brocart d'or: les manches en étaient ouvertes et de la longueur du bras, qui était enveloppé d'une autre manche en damas ou en velours: la robe de dessous était de la même étoffe et traînait un peu à terre. Elles avaient des pendans d'oreille et de grands colliers d'or ou de perles; leurs souliers étaient blancs, et leurs pantoufles basses, et elles tenaient en main un éventail, qui était d'une paille trés-fine avec des ornemens en or ou en soie, et avait la figure d'une queue de paon. On voit au n.° 1 une dame de Grado dans le royaume de Naples, et au n.° 3 une autre dame napolitaine tenant un chapelet en main. Vecellio nous apprend qu'à Naples toutes les femmes étaient dans l'usage d'en avoir toujours un, composé de petits grains en or et garni en soie, et que le même esprit de dévotion leur fesait aussi porter un beau cordon de S.t François. On lit dans le même écrivain, que les gentils-hommes napolitains portaient des habits de velours ou de ras très-fin galonné en or et en argent, et qu'ils mettaient dans leur habillement plus de magnificence que les autres seigneurs de l'Italie. Leur haut-de-chausse était en soie, et présentait des coupures qui étaient aussi bordées en or. Ils avaient un justaucorps en ras un peu renflé sur le devant, d'un dessin tranchant et galonné, et portaient par dessus une casaque de velours en hiver et de soie en été, dont les manches étaient élégamment rejetées en arrière, et laissaient les bras libres avec la manche seule du justaucorps. Leur coiffure était un bonnet de velours plissé, orné d'une médaille d'or, et quelquefois un joli chapeau auquel était attachée une plume de prix. Ils portaient une cape d'une serge très-fine et doublée en velours, mais l'été ce vêtement était d'une étoffe légère, Comme ils fesaient tous profession de monter à cheval et de manier les armes, ils portaient une épée garnie en or, et dont le


1
2
3
4
5
6
7
8
G. Gallina f.



fourreau était en velours : leurs souliers à l'espagnole étaient de la même étoffe, mais en hiver ils avaient pour chaussure des brodequins avec des pantoufles par dessus. Le n.° 4 représente l'habillement des Calabrais. Ils avaient pour coiffure un long bonnet de drap en hiver: ce bonnet était de soie en été avec quelques plis renversés, et doublé en moire. Leur habit consistait en une espèce de cotte de drap noir bordé par le bas en velours ou d'un passement en soie, et qui leur arrivait jusqu'à la moitié des cuisses. Leur haut-de-chausse descendait jusqu'au pied, et leurs souliers avaient une semelle épaisse. Ils portaient par dessus leurs vêtemens un long manteau noir sans collet avec un passement au bas, et qui s'attachait avec un bouton sur la poitrine. Les femmes de Gaeta (n.° 5) se couvraient la tête avec une espèce de nappe qui leur descendait sur les épaules; elles portaient une sorte de robe en demi-drap, sans busc, qui descendait jusqu'à terre et se serrait sur les hanches avec une ceinture de toile; elles adaptaient derrière cette robe un morceau d'étoffe rouge ou violette et bordée en velours de couleur par le bas, et mettaient par devant un tablier de toile blanche orné d'une espèce de broderie en soie noire ou rouge; leurs épaules et leur poitrine étaient enveloppées d'un casaquin de drap violet ou rouge avec des manches, qui tombaient un peu plus bas que la ceinture. Le n.° 6 offre l'image de la parure des dames siciliennes lorsqu'elles assistaient à quelque fête publique. Elles frisaient leurs cheveux en petites boucles autour du front, et enveloppaient le reste sous un réseau d'or surmonté d'une rosette en perles ou en rubis. Leur robe, qui leur descendait jusqu'au pieds, était une espèce de toile en fils d'or ou d'argent, d'un tissu qui avait l'apparence de brocart, et dont le corps, d'où sortaient les extrémités de la chemise, montait jusque sous la gorge: ce corps était un peu renflé sur le devant et se fermait avec des boutons d'or. Elles portaient des chaînes d'or en ceinture, et n'avaient les bras couverts que des manches de la robe de dessous; celles de la robe de dessus, dont le bas était garni d'une broderie en or, tombaient jusqu'à terre. Les femmes de l'île d'Ischia (n.° 7) avaient de la grâce et de la beauté, et s'occupaient pour la plupart à filer. Elles composaient leur coiffure de plusieurs mouchoirs de toile blanche, qui leur descendaient sur les épaules et étaient ornés de franges en soie rouge ou noire. Leur robe en toile de fin lin descendait jusqu'à terre, et avait de larges manches ornées de dentelles. Elles portaient par

derrière un morceau de brocart de soie de couleur, et par devant un tablier de toile blanche bordé en soie rouge ou noire; leur collier était composé de petits boutons d'argent ou de corail. Enfin nous avons représenté sous le n.° 8 l'habillement des femmes de la Romagne et de quelques cantons de la Marche. A leur coiffure, qui était très-recherchée, elles joignaient des tresses blondes et frisées, et un voile en soie avec quelques ornemens en or, qui de la tête retombait sur les épaules. Leur robe, qui était en soie de diverses couleurs, descendait jusqu'à terre, et avait des coupures à travers lesquelles on voyait la doublure qui était en toile d'or: sous cette robe elles portaient un panier de brocart de soie avec des cercles en bois pour avoir le pas libre, et cette espèce de simarre était ornée de boutons d'or de la tête aux pieds. Elles s'attachaient sur l'épaule droite un voile de soie bordé d'une espèce de dentelle en or, qui leur passait sous le bras et fesait par derrière un bel effet.

Nous avons pris du livre intitulé, *Le grazie d'amore*, de César Negri que nous avons cité plus haut, les figures qu'on a vues à la planche 122, et qui représentent l'habillement des gentilshommes de Milan et même de toute l'Italie dans le XVI.e siècle, et au commencement du siècle suivant. Nous avons jugé à propos de faire cette observation, pour qu'on ne croie pas que cette planche est copiée, comme la plupart des autres, de celles de Vecellio, qui nous ont paru un peu stériles en figures d'hommes.

Planches représentant les habillemens usités au XVII. et au commencement du XVIII. siècles.

Les belles figures, que nous avons rassemblées dans les quatre planches suivantes, sont prises de la grande collection des tableaux que possède l'hôpital de cette ville, et qui offrent les portraits des généreux bienfaiteurs de cet établissement magnifique, dans la grande cour duquel ils sont exposés tous les deux ans, le 25 mars, à la vue du public. Dans le nombre de ces portraits nous avons choisi de préférence ceux, tant d'hommes que de femmes, qui nous ont paru les plus propres à donner une juste idée du costume usité dans le XVII.e et au commencement de XVIII.e siècle. La précision avec laquelle ont été exécutées les copies que nous présentons ici, tant pour le dessin que pour le coloris, nous dispense d'entrer dans aucune explication sur les originaux; c'est pourquoi nous nous bornerons à indiquer les personnages qu'ils représentent et l'année de leur mort, pour marquer l'époque où l'habillement qu'ils portent était en usage. On voit à la planche 134: n.° 1, Jean Pierre Carcano mort en 1624; n.° 2, Blanche Barbovia, morte en


1
Nappi e Bonatti fec.
2
3


1
2
3



136.


Nappi e Bonatti fec.
1
2
3



G. Gadine

1628, et n.° 3 François Clerici, guerrier mort en 1684. La planche 135 représente; n.° 1 Marguérite de Matanza, morte le 29 avril 1690, n.° 2 Philippe Pirogalli mort en 1677, et n.° 3 dame Claire Pirogalli morte en 1691. Les figures comprises dans la planche 136 sont: n.° 1 Jeanne Aspesi Fattina, morte un 1660; n.° 2 le lieutenant colonel Don Sylvestre Matanza, gouverneur de la forteresse de Foventès, et sous le n.° 3 Anne Monti Secca d'Abrugora, morte en 1691. Enfin la planche 137 réunit les portraits: n.° 1 du comte Joseph Bologno, ambassadeur de S. M. I. Charles VI près de la Sérénissime République de Venise; n.° 2 de Catherine Cotta Castelli, morte en 1697, et n.° 3 de Jacques François Lampugnano mort en 1732.

Planche 138. XVII. et XVIII. siècles.

Un grand habit de drap ou de velours avec la veste de même étoffe ou en soie selon la saison, brodée en or ou en argent ou galonnée et qui arrivait presqu'au genou; de grands boutons d'or, de nacre de perle ou d'acier à l'habit, et des boutons semblables mais plus petits à la veste, et tant à l'un qu'à l'autre depuis le collet jusqu'au bas; des culottes courtes avec la jarretière en or ou en argent; des bas de soie blancs; des boucles en or, en argent ou en diamant à la ceinture de la culotte et aux souliers; l'épée au côté; un chapeau en feutre ou en soie à trois cornes; une grande perruque poudrée à deux ou trois morteaux; une bourse en soie noire où étaient renfermés les cheveux de derrière; un col blanc à plis et agrafé derrière le cou avec une boucle; des manchettes de dentelle, un grand jabot, et dans l'hiver un grand manteau de drap blanc ou de serge verte doublé en pelleterie: tel était le costume des gentils-hommes en Italie, depuis environ la moitié du XVII.e jusque vers la fin du XVIII.e siècle: voy. la planche 138. Les dames de condition et autres femmes riches portaient de grandes robes de soie, de velours, de ras, de brocart d'or ou d'argent avec de grands paniers par dessous: ces robes avaient ordinairement deux rangs de garnitures de dentelle fine disposés en festons par le bas, et des manchettes semblables à plusieurs tours ornaient leurs manches, qui ne passaient pas le coude. Un grand toupet surmonté d'un nœud ou de rubans entrelacés de perles ou de diamans, avec un rang de grosses boucles de cheveux qui leur tombaient de chaque côté sur les épaules formait généralement la coiffure de nos ayeules, qui pour cela avaient la patience de rester trois ou quatre heures entre les mains d'un perruquier pour se faire

crêper, pommader et poudrer leur énorme coiffure. Après cela elles se mettaient le plus souvent du fard et des mouches sur le visage.

Planche 139. XVIII. et XIX. siècles.

Ce costume change totalement sur la fin du XVIII.e et sur le commencement du XIX.e siècle. Les riches étoffes de brocart ne sont plus employées que pour les ornemens d'église : on ne voit plus de perruques, plus de frisure, plus de poudre. Les hommes ont les cheveux coupés, les femmes abandonnent leur toupet et leur panier, et aux vieilles modes en succède une nouvelle, qui n'est que légèreté et simplicité affectée. Qui pourrait décrire ici toutes les modes qui se sont suivies presque toutes les semaines dans ces dernières années? Outre les figures que nous avons données à la planche 139 des diverses sortes d'habillement usitées de nos jours, nous renverrons nos petits-maîtres et nos petites-maîtresses au *Courrier des dames*, qui, depuis vingt-quatre ans, a répandu dans toute l'Italie autant de volumes contenant les figures et les descriptions des modes de Paris, auxquelles il joint de tems en tems quelques modes particulières aux Italiens, malgré leur prétendue répugnance à suivre les modes de France. Actuellement, l'habillement de nos gentilshommes se compose, savoir; d'un habit de drap bleu, vert foncé, couleur chocolat ou noir, avec un collet renversé qui descend jusques sur la poitrine, du même drap ou en velours noir, et avec des boutons en soie, plats ou ronds; d'une redingote de casimir à l'anglaise avec des boutons de métal; d'un gilet en casimir, en basin ou en soie rayée en travers, en velours ouvré ou uni, ou même en poil de chèvre, par dessous lequel les élégans mettent une espèce de schal de soie ou de mérinos cramoisi; d'une cravate de mousseline, de perkale, ou autre étoffe fine d'Angleterre ou de toile de Hollande, ou même de velours noir ou céleste, dont les bouts s'attachent sur le devant avec une épingle en or, dans laquelle est enchassée une rosette de perles, de diamans ou autres pierres précieuses; d'un pantalon de satin de Hollande, de Nankin, de toile russe, de casimir ou de drap, lequel descend jusque sur le caudepied et recouvre les cothurnes, ou entre dans les souliers, ou se serre autour du pied avec une petite chaîne de laiton, ou est fait à la cosaque; d'un surtout de drap bleu, ou clair ou même noir avec les poches sur les côtés, lequel se croise sur la poitrine, et dont le collet est du même drap ou en velours noir; d'un carrick bleu à cinq ou a sept collets avec un collet de velours noir; d'un manteau bleu ou vert-olive avec deux grands collets doublés en soie

139



G. Gallina f.

de la même couleur avec un autre collet en fourrure ou en velours, qui se ferme sous le cou avec une agrafe d'or ou d'argent; enfin d'un chapeau rond à forme haute en feutre ou en soie, ordinairement noir, et pour les jeunes élégans de couleur noisette-clair ou même blanc. Il est du bon air en outre que la chaîne de la montre soit en or ou en acier, et qu'à son extrémité pendent avec les clefs de gros cachets façonnés ordinairement en côtes de melon. Nous ne devons pas oublier d'ajouter, que les élégans portent un corset dans lequel ils se serrent le plus qu'ils peuvent, pour se donner un air plus svelte et plus dégagé. Quelques-uns portent un habit de drap noir semblable aux *polonaises*, bordé en peau de martre au collet et aux manches: ce qui passe pour une des modes italiennes. L'habit noir est le seul en vogue chez les gens du bon ton, dans les cercles et dans les bals. On porte sous le gilet de casimir un autre gilet de basin blanc: les jeunes gens ont deux gilets à schall, l'un en velours d'une seule couleur, et l'autre à fond ras, et dont les bords sont d'une couleur différente de celle du fond; leurs bas sont en soie et transparens.

Robes des femmes en batiste ou en mousseline, et richement brodées.

L'habillement des femmes (voy. la planche ci-dessus) se compose, selon la saison, d'une robe en perkale à triple collet, en batiste ou en mousseline élégamment brodée, ou en gros de Naples ou en *lévantine* de barèges, en mérinos, en cachemire, en ras blanc ou de Virginie, en velours à la reine, ou en velours épinglé, avec des manches courtes, ou des manches longues en crêpe, ou d'autres manches longues et larges, et quelquefois partagé depuis l'épaule jusqu'à la main par quatre ou cinq raies de ruches en tulle noire, à deux doigts de distance l'une de l'autre: cette robe se serre avec un ruban de toutes couleurs en forme de ceinture, et elle est ornée de garnitures qu'on peut diviser en trois classes, savoir; en ruches, en volans et en bandelettes: les premières se mettent ordinairement tout en haut, les bandelettes tout en bas, et les volans prennent la place du milieu. Les volans en blonde semblent être le genre de garniture le plus usité pour la grande parure. On a vu des robes en velours épinglé, ayant par le bas une garniture de *volant de blonde* très-haute et faite en festons: ce volant était surmonté d'une tresse de feuillage en ras, de la même couleur que l'étoffe, et dont chaque feuille était garnie d'un petit tulle: le corset, de figure carrée, était bordé d'une blonde, au dessus de laquelle régnait un feuillage de ras plus petit que l'autre:

les mêmes ornemens se répétaient aussi sur les manches. Nous avons vu des robes de cachemire avec des garnitures à trois rangs de tulipes, de même étoffe que celle de la robe, qui étaient un peu renflés vers le milieu avec de l'ouate, et bordés d'un petit rouleau de ras: il y a eu aussi des robes de ras garnies de trois rangs et plus de blonde: dans quelques-unes la garniture est placée en ligne droite, et dans d'autres en serpenteau. La grande mode pour le bal est une robe de tulle garnie en dentelle ou en broderie: les garnitures y ont la forme de guirlandes de fleurs. En hiver les femmes portent de grands schals de mérinos, avec un bord à grandes fleurs brodées en laine, ou bien une longue écharpe de mérinos avec un grand bord comme le schal: le prix de ces écharpes varie considérablement selon leur qualité et leur finesse, et il y en a qui coûtent jusqu'à six mille francs: en été ces schals et ces écharpes sont de *barèges* ou de *crêpe à la Chine*. Elles portent encore en hiver des manteaux d'étoffe et de formes différentes, dont elles s'enveloppent tout le corps. Ces manteaux ont un capuchon, et deux ou trois collets dentelés et brodés; il en est dont le collet est à pointes en velours serré; ils sont en *circasse* d'un cendré-clair, et doublés en lévantine de même couleur; ou en gros-de-Naples bleu foncé, doublé en soie quadrillée; ou en mérinos couleur de bronze antique doublé en rose; ou en vert-olive, avec une doublure couleur de perle; ou en circasse couleur *barbe-de-cosaque* foncé, bordé d'un filet d'or avec un collet à cinq pointes bordé de la même manière, et avec une doublure d'un clair-céleste.

Les femmes portent pour coiffure un chapeau dont la mode varie à l'infini, et qui leur enveloppe presque tout le visage: on en a vu même, il n'y a pas encore long-tems, dont les côtés étaient si alongés, que deux femmes se tenant par le bras ne pouvaient, avec ce genre de coiffure, jouir du plaisir de s'entre-regarder. Ces chapeaux sont ou en *garza* à haute forme, ou en gros de Naples avec des fleurs, ou en crêpe avec des fleurs de batiste, ou en paille avec un triple nœud aussi en paille entrelacé d'une étoffe écossaise. Quelques-uns sont ornés de nœuds de *garza* et bordés de franges en soie. On a vu des chapeaux de crêpe, dont le fond et les ailes étaient ornés de rubans ayant la forme d'un calice, d'où sortait une espèce d'œillet. D'autres présentaient des guirlandes de pavots, qui fesaient deux tours autour de la forme, et une guirlande semblable qui bordait en dessous l'extrémité de l'aile. On voit aussi des

chapeaux de velours ou de ras avec une grande aile, une forme unie et un nœud d'étoffe pour tout ornement. D'autres chapeaux moins grands ont la forme tout à plis, et sont décorés d'une garniture en *marabouts*. Il y a aussi de ces chapeaux en velours noir, avec une guirlande de fleurs à la jardinière aussi en velours de diverses couleurs. Nous observerons en outre qu'il y a des femmes qui portent un voile bleu-céleste, vert ou blanc finement brodé, qui, du sommet de ce chapeau, leur pend jusqu'au dessous de la poitrine. Aujourd'hui cependant, les turbans et les toques sont plus à la mode que les chapeaux. On voit des turbans de velours à la Cléopatre avec un serpenteau à filigrane en or; des turbans en velours avec des ornemens en or ou avec des plumes; des turbans à jour, qui laissent voir par derrière le peigne et le chignon: ces derniers sont faits de *garza* et à *bouillonés*, et sont plus haut d'un côté que de l'autre. Les femmes joignent en outre à leur toilette de beaux colliers, des pendans d'oreille, des bracelets et des ceintures en or, en émail, en perles, en diamans, en acier et même en fer de Berlin. Les plus élégantes portent jusqu'à deux ou trois paires de bracelets différens; elles ont également deux ou trois colliers: le premier est simple et étroit; au second, qui est plus riche et plus large, est suspendue une grande croix en or, en nacre de perle, en cristal ou autre matière précieuse; et au troisième, qui est encore plus grand, est attachée, entre autres bagatelles, une lorgnette, dont on se sert à chaque instant: usage qui n'est pas non plus négligé de nos petits-maîtres. Telles sont les modes que nous voyons se succéder si rapidement de nos jours, et sur lesquelles on nous reprochera peut-être de nous être arrêtés trop long-tems, quoique pourtant nous nous soyons bornés aux observations les plus générales. Nous allons passer maintenant aux usages de la table, à commencer par ceux de nos ancêtres, pour en venir ensuite aux nôtres.

Après s'être déchaîné contre le luxe des habits de son tems, Muzzo passe aux choses qui concernent la nourriture. Dans les descriptions qu'il fait des banquets de noce et autres, il fait mention de vins blancs et rouges qui s'y buvaient à profusion, de sucreries qui s'y offraient avant toute autre chose, de chapons, d'une grande pièce de viande, d'une pâte faite avec des amandes, du sucre et autres bonnes choses, de viandes rôties, et entre autres de *Nourriture.*

poulets, de faisans, de perdrix, de lièvres, de sangliers et de chevreuils, de tourtes à la crême, aux fruits et aux confitures, de *tartare* faites avec des œufs, du fromage, du lait et du sucre; et il parle de soupers où l'on servait de la gelée de gibier, de chapon, de poule, de génisse, et même de poisson, ainsi que de veau et de volaille rôtis, de fruits et de sucreries. On ne lit pas sans curiosité dans le même écrivain, qu'en été on servait aussi un *zelaria* (qui nous semble devoir être regardé comme une espèce de sorbet) de poularde et de chapon, de génisse et de chevreuil, de viande de cochon, de volaille ou de poisson (1). Le second jour des noces on servait de la pâte accommodée avec du fromage, du safran et du raisin sec: ce qui indiquait que les fêtes étaient finies. Dans le carême on servait des sucreries, des figues avec des amandes pelées, de gros poissons, du riz avec du lait d'amande, du sucre, des épiceries et des anguilles salées: ensuite de cela on apportait un brochet rôti, assaisonné d'une sauce au vinaigre et à la moutarde, cuit dans le vin et avec des épiceries; puis venaient les noix et les fruits.

Gualvano Fiamma remarque parmi les choses de luxe et autres dont les Milanais fesaient pompe, que les bons cuisiniers étaient en grande estime parmi eux, et qu'ils buvaient dans leurs repas des vins étrangers et d'outre-mer (2). Denina observe néanmoins à ce sujet, que personne ne prétendit jamais que les femmes de condition dussent faire elles-mêmes à manger pour une nombreuse famille ou pour une compagnie considérable, et qu'il était assez in-

(1) *In aestate in coenis dant zelariam de gallinis et capponibus; vitelli et capredi, et carnium porci et pullorum, vel zelariam piscium etc.*

(2) *Vina peregrina, et de partibus ultramarinis bibuntur . . . . ; Magistri coquinae in magno pretio habentur.* Gualv. Flamm. *ubi supra.* Nous observerons ici que, dès le XII.e siècle, on vivait splendidement à Milan, et l'on n'y parlait plus de manger le lard en guise de mets, comme on le fesait un siècle auparavant: les chanoines de S.t Ambroise prétendaient même, dans un jour de solennité, que leur abbé leur donnât un repas à trois services, savoir: *in prima appositione pullos frigidos, gambas de vino, et carnem porcinam frigidam; in secunda pullos plenos, carnem vaccinam cum piperata, et turtellam de lavezolo; in tertia pullos rostidos, lombolos cum panitio et porcellos plenos*, sorte de mets dont le comte Giulini n'a pu indiquer la composition, Tom. V. pag. 473.

différent que les grands seigneurs voulussent avoir à leur service des cuisiniers et des maîtres-d'hôtel, plutôt que des femmes de chambre. D'ailleurs, il est clair, ajoute le même écrivain, qu'un certain rafinement dans la cuisine des grandes maisons ne laisse pas que d'être de quelqu'avantage pour le bas peuple, et surtout pour les gens de la campagne, à cause de la grande consommation qui s'y fait de certaines denrées, qui, autrement, seraient en grande partie inutiles. Quoiqu'il en soit, comme la plupart des hommes ne peuvent point être assujétis à un genre de vie régulier pour leur nourriture, il y avait toujours pour la nation un grand avantage dans ces consommations, c'est qu'à l'exception des épiceries, dont le commerce était alors entre les mains des Italiens, il ne se servait rien dans les banquets qui ne fût du crû du pays. Il n'y avait pas non plus un grand inconvénient, par la même raison, à ce qu'on bût des vins de la Grèce et d'outre-mer. Je ne sais s'il en est qui regarderont comme nuisible au bien public l'usage où étaient alors les grands de tenir table ouverte, comme le fesaient presque par profession ceux qu'on appelait chevaliers de la table; mais pour moi je ne puis être de cet avis. Et en effet, hors les cas où ces tables ouvertes servaient comme de passe-tems aux gens désœuvrés, n'était-il pas d'un avantage réel que les gens honnêtes, les beaux esprits, les professeurs de sciences et d'arts, et tous ceux qui sont dispensés d'un travail journalier, trouvassent place à la table des riches; que ces derniers se donnassent des repas les uns aux autres, et que les chefs d'état et les princes réjouissent par des festins les peuples qui leur étaient soumis?

Denina remarque, comme chose nécessaire au luxe de la table, qu'on ne voyait point alors de vaisselle précieuse en porcelaine, en cristaux ni en argenterie; et Musso nous apprend encore que l'usage des grandes tables, des cuillères et des fourchettes d'argent, des écuelles en pierre, des grands couteaux de table, des bassins, des chandeliers de bronze ou de fer, des chandelles de cire ou de suif, et de la belle vaisselle qu'on voyait de son tems, avait été apporté en Italie par des marchands revenus de France, de Flandres et d'Espagne. Denina observe en outre, que les grands étaient dans l'usage de faire des présens d'habits magnifiques à leurs convives, et que ces libéralités n'étaient pas d'un mince avantage pour les gens d'une classe inférieure. On lit à l'an 1300 de l'*Histoire de Milan* par Verri, qu'à l'occasion des noces de Galéas Visconti

avec Béatrix d'Est, il y eut table ouverte pendant huit jours, et que mille habits furent distribués aux convives qui assistèrent au banquet nuptial.

Cependant le luxe prodigieux que déployaient nos princes dans leur table s'accrut encore considérablement depuis, comme on le voit par la description que nous a laissée Corio du magnifique banquet donné par Jean Galéas Visconti à l'occasion de la cérémonie où il prit le titre de duc : cérémonie qui eut lieu le 5 septembre de l'an 1395, et à laquelle vinrent beaucoup d'étrangers. Cette description contient l'énumération des présens qui furent faits aux convives en vases d'or et d'argent, en colliers d'or, en étoffes d'or et de soie, en chevaux richement harnachés et autres objets précieux. Le repas fut donné par Jean Galéas dans l'ancienne cour dite de l'*Arengo* ou *Broletto vecchio*, où se trouve aujourd'hui le palais de la cour. Nous rapporterons la relation de Corio (1) comme propre à nous donner une juste idée du costume de cette époque. On commença par présenter à chacun des convives *de l'eau parfumée pour les mains* (2), *puis on servit les tables au son des trompettes et autres instrumens. On donna au premier service des* Marzapani *et des* pignocate *dorées portant les armes de l'empereur et du nouveau duc, avec du vin blanc dans des coupes d'or; puis des poulets à la sauce violette, c'est-à-dire un par chaque écuelle, et du pain doré, et ensuite deux grands cochons dorés, et deux veaux également dorés. Après cela on apporta de grands plats d'argent, dans chacun desquels il y avait deux poitrines de veau. On servit aussi quatre pièces de mouton, deux pièces de* sensale, *deux chevreaux entiers, quatre poulets, quatre chapons, un saucisson, une* somata, *deux saucisses, une espèce de bouillon blanc pour soupe, et du vin de la Grèce. On apporta ensuite d'autres plats de la même grandeur avec quatre pièces de veau rôti, deux chevreaux entiers, deux lièvres entiers, six gros pigeons, quatre lapins, quatre paons cuits avec leur plumage, et deux ours dorés avec une sauce de citron. On apporta*

(1) Corio, *Storia di Milano* à l'an 1395.

(2) Cet usage subsistait encore du tems de Musso qui le décrit ainsi : *Et antequam dicti Domini sint assetati ad tabulam, dant eis aquam cum bacino et bronzino; et post prandium et post coenam interum antequam tbula levetur dant ei aquam, et iterum lavant manus eorum etc.*

encore de grands plats d'argent, sur chacun desquels il y avait quatre faisans non plumés. Puis on vit paraître un cerf entier doré dans un grand bassin d'argent, un daim doré de même et deux chevreuils avec une gelée. Vinrent ensuite d'autres plats comme les précédens, sur lesquels il y avait un grand nombre de cailles et de perdrix à la sauce verte: puis on servit des tourtes de viande dorées avec des poires cuites. On présenta ensuite, pour les mains, de l'eau parfumée d'essences précieuses, après quoi on apporta des pignocate *en forme de poissons argentés, des pains aussi argentés, des limons confits et argentés dans des coupes, du poisson rôti avec une sauce rouge dans des écuelles d'argent, et des pâtés d'anguille argentés. Puis on apporta de grands plats d'argent, où il y avait des lamproies et de la gelée argentée, de grandes truites à la sauce noire, et deux esturgeons argentés. Enfin on servit une grande tourte verte argentée, des amandes fraîches, du vin léger, du malvoisie, des pêches et des sucreries de diverses sortes.* Il parait qu'il était alors d'usage, dans les repas d'appareil, de servir au milieu de la table des pièces énormes, telles que cochons, veaux, ours, cerfs, daims, esturgeons entiers, dorés ou argentés, ou recouverts de leur peau et rôtis. Ces grandes pièces semblaient n'être destinées qu'à flatter la vue des convives, et après le repas elles étaient abandonnées au peuple, qui s'en régalait. On servait devant chaque convive les plats qui lui étaient destinés, comme cela se fesait autrefois dans les couvens. Les sauces blanche, noire, rousse, verte jaune et violette, différaient de saveur comme de couleur. L'usage de recouvrir de feuilles d'or et d'argent les mets s'est conservé jusqu'à nos jours pour certaines friandises, qui se donnent dans les couvens de religieuses: les apothicaires emploient encore ce moyen pour faire avaler avec moins de répugnance quelques-uns de leurs remèdes, et le peuple dit encore aujourd'hui proverbialement *manger du pain d'or*, pour désigner une vie opulente et délicate. Malgré cette profusion choquante, nous conviendrons que l'usage de se laver alors les mains avec des eaux de senteur annonce plus de rafinement et de goût, qu'on n'en a de nos jours dans le service de table.

Nous avons déjà fait mention du magnifique banquet qui fut donné, environ un siècle après, à Tortone, à Jean Galéas duc de Milan et à la princesse Isabelle d'Arragon son épouse. On trouve aussi dans la *chronique MSS.* de Prato, la description d'un autre banquet fameux donné par Prosper Colonna au duc Maximilien Sforza,

lorsqu'il entra au service de ce duc comme commandant de ses troupes, le 20 fevrier 1515. Le duc et ses courtisans furent invités, dit Prato, à ce banquet avec trente-six *Demoiselles milanaises.* Colonna fit construire exprès un superbe salon en bois richement peint et doré, et qui fut regardé par les architectes comme une *chose des plus remarquables*: Le repas dura quatre heures. L'usage subsistait encore de servir devant chaque convive les plats qui lui étaient destinés. On servit à chacun d'eux une perdrix, un faisan, un paon, un poisson etc., et en même tems une perdrix, un faisan, un paon et un poisson postiches en pâte ou autre matière dorée ou argentée etc.: il y eut aussi une quantité de tablettes délicieuses et d'eau de senteur. A la fin du repas on vit paraître une espèce de joaillier avec des colliers, des bracelets et autres bijous en or et en argent, qu'il présentait aux demoiselles comme s'il eût cherché à les leur vendre; et alors survenait Colonna, qui, tout en ayant l'air de se rendre médiateur entre le marchand supposé et la demoiselle, fit ainsi à toutes, et de la manière la plus galante, de jolis présens sans avoir l'air de les faire. Prato ajoute que Colonna imagina ce rafinement de libéralité, dans la seule vue de pouvoir *offrir un présent de ses propres mains à sa bien aimée, sans encourir blâme d'infamie*: ce qui est une preuve du respect qu'on avait alors pour les dames et pour les mœurs. Cet excès de galanterie, tout romanesque qu'il paraît, dénote cependant une nation polie et généreuse. Le lendemain matin, Colonna envoya à chacune des demoiselles invitées une corbeille argentée où était son déjeûner, et au duc vingt-cinq charges de gibier. Qu'il nous soit cependant permis d'observer ici, que le choix d'un général aussi généreux et aussi galant, ne fut pas d'un grand avantage pour la défense de l'état.

Non moins somptueux fut encore le banquet donné le 12 décembre 1524 par Mathieu Beccaria à Pavie, tandis que cette ville était assiégée par François Ier roi de France, comme s'il eût voulu insulter par là à la misère de cette ville affamée. Tegio parle de ce repas comme d'une chose de la plus haute magnificence (1); mais la manière dont il fut servi différant peu de celle que nous venons de

(1) Voyez l'ouvrage de François Tegio imprimé à Pavie en 1655, et ayant pour titre: *Pavia assediata da Francesco Primo Valois Re di Francia.*

décrire, nous nous dispenserons de l'exposer en détail pour ne pas nous arrêter plus long-tems sur cette matière. Tegio termine son récit en disant, que *les vins blancs et rouges ne le cédaient point au nectar ni à l'ambroisie*; *que les Allemands en étaient émerveillés et s'en régalaient*, *et qu'un grand nombre de chanteurs et de musiciens réjouirent par le son des trompettes et des tambours ce festin splendide*, *auquel il n'y eut pas moins de trois cents convives.*

En Italie tout suit l'influence de la mode; et, ce qu'il y a de plus remarquable, tout y prend l'empreinte des usages et des mœurs des étrangers, auxquels ce beau pays est encore sujet depuis près de trois siècles: tout enfin y est une imitation de ce qui se fait au dehors, et cette variation perpétuelle s'est montrée dans les usages de la table comme dans l'habillement. D'abord on ne retrouve plus parmi nous cette franche gaieté, qui régnait dans les soupers de nos ancêtres, et elle y a fait place à une espèce de babil et à une certaine politesse d'étiquette, qui n'ont rien d'aisé ni d'aimable. Les soupers champêtres auxquels Horace invitait Mécène sont sans doute préférables aux repas pompeux de nos Lucullus modernes. Notre objet ne nous permettant pas de passer cet article sous silence, nous dirons que, depuis environ un demi-siècle, l'heure du diner a beaucoup varié parmi nous, et que depuis le long séjour surtout qu'ont dernièrement fait les Français en Italie, cette heure a été transportée vers le soir. Ce n'est pas à dire pour cela que nous voulions blâmer ce nouvel usage, qui nous paraît au contraire avoir le double avantage de laisser à chacun le jour presqu'entier pour vaquer à ses occupations, et d'économiser le souper, qui auparavant était indispensable. Si nous considérons le service actuel de nos tables, certes il n'est point à comparer à celui de nos ancêtres, qui, comme on vient de le voir, affichaient dans la richesse de leurs ustensiles, dans le nombre des convives et dans la quantité des mets, une magnificence digne de nos petits princes actuels. Mais, au lieu de la profusion dont ils fesaient pompe dans les mets, dans la vaisselle d'argent et dans la multitude des convives, on trouve aujourd'hui plus de goût dans le choix des alimens, plus d'élégance dans tout ce qui tient au service de la table, et le nombre des convives est beaucoup moins considérable: ce qui est un effet des progrès que le bon goût a faits parmi nous.

Description des repas modernes en Italie.

Les modernes semblent avoir eu particulièrement en vue de donner à leurs salles à manger un air de simplicité et une dispo-

sition convenables à leur distination : ces salles sont ordinairement au rez-de-chaussée et près de la cuisine, pour en rendre le service plus prompt et plus commode. La table, qui en fait le principal meuble, est le plus souvent ronde, et en bois de prix; et si ce bois est ordinaire, elle est recouverte d'un tapis, sur lequel on étend une nape blanche, qui, chez les riches, est de toile de Flandres d'une grande finesse. Les places des convives sont marquées quelquefois par un billet indiquant le nom de chacun d'eux: ce qui a souvent l'inconvénient de placer à côté l'une de l'autre deux personnes qui ne se connaissent pas. Le milieu de la table est occupé en grande partie par une espèce d'ornement appelé *parterre*, qui était autrefois en argent, et est à présent en bronze doré ou en albâtre. Souvent encore on dispose alentour des vases de fleurs, qui offrent un coup-d'œil agréable, surtout en hiver. Les couverts (cueillère et fourchette) y sont en argent: celles qui servent pour les confitures sont en or; mais les porcelaines de France ont banni l'usage de la vaisselle plate, excepté sur quelques tables où l'opulence et le luxe aiment à se faire remarquer. Ce n'est pas à dire cependant qu'il y ait moins de faste dans l'emploi de la porcelaine: car, outre qu'elle coûte fort cher, sa fragilité et l'instabilité de la mode dans les formes qu'on lui donne, la rendent encore plus dispendieuse, tandis que l'argenterie n'est point sujette à ces inconvéniens, et ne perd rien de sa valeur intrinsèque. Le service commence par la soupe, et se compose de six à huit plats et plus encore, qui se renouvellent toujours dans le même nombre, et jusqu'à quatre et même six fois. Un maître-d'hotel et quelquefois deux, si le nombre des convives est considérable, découpent les viandes et les servent à la ronde, en commençant ordinairement par le maître de la maison, surtout s'il est d'un rang élevé, ou par la dame. Les places de distinction sont données aux dames, qu'on a soin également de servir les premières. En hiver les mets se conservent chauds sur la table, au moyen des réchauds généralement ronds, en argent, et remplis d'eau bouillante, sur lesquels on pose les plats, qui ont aussi un couvercle en argent: ces réchauds contribuent en outre à l'ornement de la table, et dans quelques maisons il y en a ordinairement un en face de chaque convive. Nous observerons encore qu'à chaque changement de mets, on change aussi le couvert avec l'assiette. Le dessert, qui suit le service des viandes, se compose d'un plus grand nombre de plats, contenant des fruits, des pâtisseries, des

sucreries et autres friandises. Dans certaines maisons le service de la table se fait en une seule fois, comme cela se pratique sur les tables d'hôte en France, afin de ménager à la vue l'aspect d'un beau service, et d'en rendre l'exécution plus facile: car alors il est enlevé en une seule fois pour faire place au dessert. Quant aux vins étrangers, les plus usités sont ceux de Bordeaux et de Champagne: on y joint quelquefois des vins du Cap et de Tokai, mais on en boit plus modérément. Anciennement on était dans l'usage de se laver les mains avec de l'eau de senteur, et même de se parfumer avant et après le repas; mais aujourd'hui on présente seulement après le diner à chaque convive un verre, le plus souvent de couleur, avec de l'eau tiède dedans pour se laver les lèvres et les mains: on y mêle ordinairement un peu de girofle pour laisser dans la bouche une saveur agréable. Cet usage n'est cependant point approuvé de bien des gens, et surtout de Melchior Gioja notre compatriote, qui, dans son *Nouveau Galatée*, s'exprime ainsi: *ne vous lavez point la bouche et les dents en présence d'autrui, pour rejeter ensuite l'eau sur votre assiette ou dans votre verre: usage qui, pour être pratiqué de bien des gens, n'en est pas moins choquant. Pulitezza generale*, liv. I.er art. 3 chap. 3.

Il n'est pas de diner d'appareil où l'on ne serve à la fin le café et les liqueurs, puis des boissons rafraichissantes, et des glaces ayant la forme de fruits, de fromages et autres concrétions de ce genre. En général, les cuisiniers de renom ne sont point italiens, ou bien ils sont sous la direction de *quelqu'homme capable, sorti du pays qui a eu la gloire d'enfanter Colbert et Richelieu.* Il faut convenir en effet que les cuisiniers anglais et allemands sont encore barbares en comparaison des français, des piémontais, et même des nôtres, qui se sont acquis aussi quelque mérite dans cet art. En Italie les repas durent généralement plus long-tems qu'en France, et il n'y a pas de pays en Europe où les invitations à diner soient plus fréquentes que dans cette contrée, et surtout en Lombardie. Ces invitations sont très-communes à Milan, même dans la classe moyenne, et l'on s'y pique même de beaucoup de politesse dans les manières, et de délicatesse dans la qualité des mets. Ces repas tiennent lieu en partie des réunions qui se fesaient autrefois, et auxquelles ont succédé les théâtres, où la principale classe de la société va maintenant passer ses soirées. Ils peuvent être envisagés sous deux rapports différens: ou ce sont des repas d'étiquette, et

alors ils n'offrent qu'un vain étalage de somptuosité, et un raffinement de sensualité dans l'art du cuisinier, et sont tout-à-fait vides d'intérêt sous le rapport des agrémens de la société; ou l'amitié y a rassemblé les convives, et dans ce cas le ton grave qui y règne n'empêche point que la conversation n'y soit égayée par des propos facétieux et spirituels, dont la modestie et l'urbanité ne sont jamais offensées. Mais alors même ils sont encore loin de nous retracer l'image de l'aimable cordialité qui présidait aux repas de nos ancêtres. Ce n'est guères qu'à la campagne, et dans la seconde plutôt que dans la première classe de la société, qu'on peut espérer de retrouver ce principal charme de la vie sociale, par la raison bien naturelle que, dans celle-ci, les convives sont pour la plupart des parasites et des flatteurs accourus de la ville pour satisfaire leur gourmandise aux dépens de leurs hôtes, tandis que dans l'autre on ne recherche que de vrais amis, le plus souvent habitans de la campagne même, avec lesquels on jouit de cette honnête liberté dont rien ne peut compenser la privation, et qui a encore plus de charmes à la campagne qu'à la ville. Et pourtant, toute préférable qu'est cette dernière manière de vivre, nous semblons prendre à tâche de nous en éloigner. Il est cependant à remarquer, que, malgré la liberté qui règne dans nos repas, surtout à la campagne, on n'y voit point de ces excès d'intempérance qui ne sont pas rares dans d'autres pays, et notre sobriété naturelle nous a préservés jusqu'à présent de ce désordre. Les repas qui se donnent à la campagne sont aussi moins fastueux que ceux de la ville, et ce n'est pas sans raison: car, où la simplicité peut-elle se montrer ailleurs d'une manière plus convenable? L'appareil de la table est en harmonie avec le reste de l'ameublement, et les personnes sensées semblent même vouloir faire remarquer partout la différence entre le genre de vie propre à la ville, et celui qu'on mène à la campagne. Souvent l'arrivée inopinée d'amis ou d'étrangers fait qu'on a un plus grand nombre d'hôtes dans ce dernier séjour; néanmoins l'abondance des provisions est telle chez les riches, qu'il n'est pas besoin d'ordonner de nouveaux apprêts. Si le service de la table se fait avec plus de luxe à la ville, l'abondance se montre davantage à la campagne. Il y a dans la vie des obligations dont on ne peut se dispenser; et, de ce nombre, sont les diners que les grands sont obligés de donner de tems à autre par égard pour leur rang. Mais nous avons à souhaiter plus de liberté et d'hilarité dans

les repas ordinaires, surtout à la campagne; et si la somptuosité avec laquelle se fait aujourd'hui le service de la table pouvait suffire à la satisfaction de celui qui invite et de ceux qui sont invités, certes on n'aurait rien de plus à désirer sous ce rapport.

Habitations.

Musso qui voyait en tout du luxe, dit dans son *Histoire*, qu'il y en avait jusques dans les habitations particulières. *Homines Placentiae*, dit-il, *ad praesens vivunt splendide et ordinate et nitide in domibus eorum pulcrioribus*, *et melioribus arnixiis*, *et vasellamentis*, *quam solebant à septuaginta annis retro*, *scilicet ab anno Christi* 1320 *retro etc.* De son tems les maisons étaient propres et bien fournies de meubles, de linge et de vaisselle; elles avaient de belles chambres, dont quelques-unes avec la cheminée, des cours, des puits, des jardins et de grands greniers, qui étaient peut-être des portiques. L'usage des cheminées était récent, car il n'y en avait point avant 1320, et tous les habitans d'une maison se rassemblaient autour du foyer de la cuisine: les puits étaient également rares avant cette époque. Alors le maître de la maison mangeait avec sa femme et ses enfans dans une chambre, et le reste de la famille dans une autre ou dans la cuisine: chacun avait son écuelle pour la soupe, et un tranchoir servait pour deux; il y avait néanmoins deux verres pour chaque personne, un pour l'eau et l'autre pour le vin etc. L'assertion de Musso sur l'usage des cheminées au XIV.e siècle est en outre confirmée par le récit qu'a fait André Gataro du voyage de François Vecchio de Carrare à Rome en 1320, et que Muratori nous a conservé dans son *Histoire de Padoue*. « Arrivé à l'auberge de la Lune pour y loger, Messer François n'y trouva point de cheminée, n'y en ayant point alors à Rome, où l'on était dans l'usage de faire du feu dans des caisses pleines de terre et au milieu des chambres; et ne pouvant s'accommoder de cette coutume, il fit venir des maçons, des menuisiers et autres ouvriers, auxquels il fit construire aussitôt deux cheminées dans le genre de celles de Padoue: monument qu'il laissa de lui à Rome, et qui y fut ensuite imité dans un grand nombre de maisons ». Ferrari et autres prétendent que l'usage des cheminées était connu alors à Rome et dans la Lombardie, et cela parce qu'ils trouvent le mot *caminata* dans les écrits de ce tems. Ce qu'il y a de certain, c'est que par ce mot on entendait un lieu où l'on allumait du feu. Il y eut toujours, même auparavant, des cuisines et quelques chambres d'où sortait la fumée; mais ce n'est

Quand a commencé l'usage des cheminées dans les chambres.

pas à dire pour cela qu'on connût la manière de la conduire au dessus du toit par le moyen d'un tuyau. Musso, au XXIII.e chap. de sa *Chronique*, assure aussi qu'auparavant il n'y avait point de cheminées dans les maisons, et que la fumée s'échappait par dessous le toit; il ajoute même, *et vidi meo tempore in plurimis domibus etc.*: ce qui suffit pour justifier à cet égard l'assertion de Ricobaldo, de Gataro et de Musso lui-même, qui rapportent au XIV.e siècle l'époque de l'invention des cheminées.

En parlant des maisons du XIII.e siècle, Denina dit qu'on y voyait encore la simplicité et la rusticité des tems précédens dans tout ce qui tenait à la vie privée. Un portique et une salle avec quelques chambres composaient toute l'habitation d'un grand seigneur: les longues enfilades de chambres et les grands appartemens pour le logement d'un seul homme (effet le plus pernicieux peut-être qu'ait produit le luxe) furent encore ignorés long-tems après. On augmentait seulement de quelques chambres les habitations à mesure que s'accroissait la famille, et l'on voit encore des restes de ces habitations en beaucoup d'endroits. L'architecture, qui commençait aussi à renaître, déployait tout son art dans les constructions publiques, qui servent aussi à la commodité et à l'agrément des particuliers, par cela seul qu'elles contribuent à diminuer leurs besoins, et à les rendre moins empressés à rechercher leurs aises. Les portiques du palais public ou des maisons des grands, ceux des églises, les cloîtres des couvens, les églises mêmes, les sacristies, les sanctuaires, tenaient lieu alors des chambres de réception, des galeries, des cabinets et des oratoires privés, dont notre mollesse actuelle nous a fait un besoin. La petitesse et la simplicité des habitations particulières contribuèrent même, comme on peut bien se l'imaginer, à resserrer l'union dans les familles, et le charme de la société y égalait au moins l'agrément qu'on put trouver depuis à être servi seul au fond de vastes appartemens, tels qu'il y en avait dans les palais Barberini, Panfili, Lodovisi à Rome, dans ceux des Médicis à Florence, des Farnèse à Parme, des Visconti à Milan etc. etc.

Ces palais magnifiques étaient décorés de stucs, de bas-reliefs de dorures, de peintures, des plus belles glaces des manufactures de Paris et de Venise, de tapis de Flandre, de riches tapisseries de brocart, de damas et autres étoffes précieuses en soie des meilleures fabriques nationales et étrangères. Ajoutons à cela que, dans presque toutes les maisons des grands et des riches, on trouve au-


1
4
2
3
5
6
7
V. Raineri f.

jourd'hui des galeries de tableaux des meilleurs peintres, des collections de gravures choisies de toutes les écoles; que partout on y trouve à admirer la beauté des pendules, des vases et des candelabres en bronze, des ouvrages en bois ciselés avec la plus grande finesse, des meubles précieux d'un travail achevé, dont les appartemens sont décorés, et qui attestent le goût exquis auquel a fait place le genre baroque qui régnait même en Italie dans le siècle précédent.

Nous avons représenté à la planche 140 quelques meubles et surtout quelques-uns de ceux qui sont en usage de nos jours. Le n.° 1 est une chaise antique de la fin du XV.e ou du commencement du XVI.e siècle, qui se voit dans la maison Trivulzi de cette ville. Le fût en est de noyer, le dossier et le siège en maroquin avec des figures et des ornemens imprimés en or, à l'exception de la carnation des figures qui sont faites à l'huile. On voit sous les n.os 2 et 3 un fauteuil et une chaise à la dernière mode, sous le n.° 4 une litière, un lit, un ciel de lit, et des rideaux; sous le n.° 5 une table ronde, sous le n.° 6 une autre table pour les fleurs, et sous le n.° 7 un candelabre.

Noms de famille et surnoms.

Nous croyons qu'il importe à l'histoire du costume de traiter ici brièvement de l'origine des noms, des ordres chevaleresques, des armoiries et des enseignes. Après la chute de l'empire romain, plusieurs familles conservèrent en Italie des noms d'origine grecque, romaine ou latine. Les chrétiens prenaient ceux des martyrs ou autres saints de leur religion; mais les nobles retenaient ceux de leurs familles, et quelquefois y en ajoutaient d'autres par titre d'hérédité ou autrement. Ces derniers noms ne disparurent en grande partie qu'après les invasions des barbares du nord. Les Italiens s'habituèrent à de nouveaux noms d'un son rude, et le plus souvent se contentèrent d'un seul. Cependant, on retrouve plus facilement en certains pays de l'Italie des noms romains et des premiers saints, mais particulièrement des premiers, (ce que Muratori et autres n'ont point remarqué) par exemple à Venise où il y a encore des Crassi, des Memmi, des Cornelii, des Quirini, des Balbi, des Curzii ou Corti et autres familles, dont les noms appartenaient à d'anciennes familles romaines. Dans les pays sujets aux Lombards, un grand nombre de noms propres à cette nation furent adoptés par les anciens habitans; ce qui n'était pas l'effet seulement de mariages contractés entre les deux peuples, car on trouve des moines et des clercs avec des noms francs ou lombards. Muratori se montre surpris de ce qu'au

XIII et au XIV. siècles certaines familles, même de princes, prirent des noms burlesques, tels que ceux de *Bardellone*, *Botesella*, *Butirone*, *Scarpetta*, *Cane* ou *Mastino* etc. Certes nous ne croirons point avec Giovio, que les Scaligeri prirent le nom de *Cane*, à l'imitation des Tartares; il nous semble plus naturel de regarder ces noms, souvent plaisans, comme des traits de saillie propres au caractère de ces peuples et aux tems, et comme l'effet d'une disposition générale à désigner les individus par des noms analogues au caractère qu'on leur supposait. C'est ce qu'on peut dire particulièrement des noms des *Torriani*, des *Mosca*, des *Carnevario*, des *Pagano* et autres. Celui de *Cassone* peut néanmoins être regardé comme une corruption du nom de Gaston, qui est français. Ces noms étaient quelquefois composés de deux mots: car celui de *Buonacossa*, dit *Passerino*, dont il est parlé dans l'*Histoire d'Italie*, était proprement *Rinaldo*. Il serait difficile de trouver l'origine des noms de *Malaspina*, *Pallavicino* et *Pelavicino*, comme l'écrit Muratori, de *Tignoso*, de *Paltonerio* et autres, qu'on trouve cités dès les XI. et XIIe siècles, et il est bien certain qu'aucune idée de dérision ou de mépris n'y était alors attachée. Par celui de *Paltonerio* on entendait peut-être tout autre chose que ce que signifie le *Paltoniere* des Toscans; et le nom de *Cajuguerra* lu par Muratori dans un instrument du XIIe siècle, ne peut être que *Cacciaguerra*, nom commun, comme l'étaient ceux de *Fortiguerra*, de *Braccio* de *Fortebraccio* et autres. Ce ne fut que vers la fin du Xe et au commencement du XIe siècle que les noms de famille proprement dits reparurent, ou au moins qu'ils devinrent plus fréquens. Muratori a donc eu raison de regarder comme erronée l'opinion de ceux qui ont voulu donner des noms de famille aux archevêques de Milan et autres prélats des premiers siècles, comme aux anciens évêques de Bergame et de Modène. Le manque de noms de famille a jeté quelqu'obscurité dans l'histoire, et surtout dans celle de l'Italie à cause de l'identité de certains noms sous lesquels étaient souvent désignés des individus différens. Muratori a produit dans l'histoire de Modène certains documens, où il est fait mention, dans le même espace de tems, de dix *Jeans*, de trois *Pierres*, de quatre *Martins*, de trois *Andrés*, de six *Maries*, de deux *Christines* et de deux *Ingelberghe*, sans aucune indication personnelle: d'où il résultait une confusion qui ne pouvait s'éviter qu'en désignant la dignité, l'état, le pays ou la filiation de la personne à

Quand les noms de famille commencèrent à être en usage.

laquelle le nom se rapportait. Il serait également difficile de distinguer les noms de famille des surnoms : car celui de *Caponsacco* ou *Cavinsacco*, que Muratori cite comme un surnom commun à Modène, se trouve rapporté ailleurs dans les documens publics comme vrai nom de famille. Les nobles surtout se distinguaient ordinairement par le nom de leur père, ou par celui de leur fief ou seigneurie : on en trouve même quelques-uns désignés sous les titres de comte et de duc, qu'ils n'ont jamais eus. Les noms ont subi des abbréviations ou autres variations selon le caractère des dialectes, ou plutôt selon le naturel des peuples où ils se sont formés : ce qui n'occasionne pas peu de difficultés dans la lecture des anciens écrits : on a fait en quelques endroits, de *Gregorio Goro*, de *Filippo Pippo*, de *Bartolemeo Meo*, de *Francesco Checco*, de *Margherita Ghita*, de *Maddalena Lena*, et de là sont encore venus les *Antonioli* ou *Tonioli* ou *Tonini*, les *Giannini* etc. Quelques-uns ont élevé des questions oiseuses sur le nom d'*Azo*, *Azzo* ou *Azzone*: nous sommes sans doute loin de croire avec Leibnitz que ce nom soit synonime de celui d'*Alberto*; mais on trouverait plus de probabilité dans la conjecture de Papebrochio, si, au lieu de le faire dériver d'*Adamo* et *d'Amizone*, il l'avait formé par contraction d'*Albizone*, qui est identique avec celui *d'Adalberto* ou *Adalberone*, en supposant pourtant que d'*Odoberto* on ait fait *Obizone* ou *Obizzo*, de *Bonifazio Bonizone* etc. Quelques écrivains ont prouvé que l'usage des surnoms est très-ancien, et en effet on en trouve des exemples dès les VIII.e et IX.e siècles : cependant ceux que cite Mabillon ne sont pas tous de l'Italie, et un grand nombre appartient aux peuples du nord, d'où sont venus aussi les surnoms de *Nigellus*, d'*Albinus*, de *Strabo*, c'est-à-dire louche ou borgne, de *Maurus*, de *Servatus* etc.

L'usage des surnoms est très-ancien.

Nous croyons pouvoir assurer, d'après les anciens écrits, que ce n'est point parmi nous que les surnoms ont commencé à être usités ou à devenir plus communs à l'époque où s'établit aussi l'usage des noms de famille. Souvent cependant, comme on le trouve dans Muratori même, on a fait de surnoms des noms de famille composés, tels que ceux de *Pelavicino*, de *Malaspina*, de *Boccabadata*, de *Cagapisto*, de *Tignoso*, de *Malavolta*, de *Malatesta* et autres, qui de surnoms sont peut-être devenus noms propres, et dont beaucoup subsistent encore aujourd'hui ; mais quant aux surnoms, proprement dits, nous sommes d'avis qu'on ne doit regarder comme

Noms dérivés de surnoms, et de noms de dignités et d'arts.

tels dans les premiers siècles après l'an mille, que ceux qui se trouvent joints dans les anciens écrits à un autre nom différent du véritable, comme ceux de *Braca corta*, de *Bocca de porco*, de *Pane vecchio* ou *Pan de segala*, de *Capo d'asino* etc. Il y a une grande apparence de vérité dans l'opinion qui attribue aux Vénitiens le premier usage des noms de famille après l'an 1000: car en effet ceux des *Particiachi*, des *Candiani*, des *Badoari* et autres sont très-anciens parmi eux; et cet usage n'était peut-être qu'une continuation de celui qui avait maintenu chez eux les noms d'anciennes familles romaines, comme nous l'avons observé plus haut. Ils furent imités en cela par les Florentins, auxquels l'habitude du commerce suggéra peut-être cette idée. Les nobles prirent ensuite dans toute l'Italie leurs noms de famille de celui de leur seigneurie, ou du nom propre de quelqu'un de leurs ayeux, ou simplement encore de celui de leur père; de là est venu l'usage si fréquent à Naples, à Florence et ailleurs des noms de *Costanzo*, d'*Agnese*, de *Gennaro*, d'*Andrea* etc. et, à Florence particulièrement, de ceux d'*Uberti*, de *Donati*, de *Tedaldini*, de *Lamberti*, de *Ridolfi*, de *Riccardi* etc.: ce qui fait conjecturer assez vraisemblablement à Muratori, que la famille des *Orsini* tenait sans doute ce nom d'un de ses ancêtres, qui s'appelait *Orso*. D'autres noms de famille se formèrent encore, comme nous venons de le dire, des surnoms, tels que ceux des *Pappafava*, des *Maltravèrsi*, des *Frigimelica* à Padoue; des *Malucelli*, des *Castagna*, des *Guerci*, des *Barattieri*, des *Codelupi* à Gênes; et des *Buoncompagni*, des *Bentivogli*, des *Guastavillani*, des *Malvezzi*, des *Magnavacca* à Bologne. Il en arriva de même dans d'autres villes et à Rome même, où l'on trouve les *Mancini*, les *Curtabraca*, les *Malabranca*, les *Capiferro* etc. Enfin les titres et les dignités donnèrent naissance aux noms des *Conti*, des *Visconti*, des *Avogadri* ou *Avvocati*, des *Confalonieri*, des *Capitanei* ou *Cattanei*, des *Visdomini*, des *Cancellieri*, des *Valvassori*, des *Dottori*, des *Giudici*, des *Alfieri* etc. A l'exemple de ces familles d'autres prirent pour leur nom celui de la profession qu'avaient exercée leurs ancêtres, et de là les *Sarti*, les *Ferrari*, les *Fabbri*, les *Medici*, les *Marescalchi*, les *Barbieri*, les *Capreri* ou *Caprara* etc. Nous nous empresserons cependant d'observer, pour la consolation de ceux de nos gentils-hommes qui portent quelques-uns de ces noms, que souvent ils ont tiré leur origine de l'exercice de quelqu'art par manière de passe-tems, et qu'un prince

Les Vénitiens ont été les premiers à se donner des noms de famille après l'an 1000.

de Benevent fut appelé *Ferrario*, pour s'être amusé dans sa jeunesse à travailler en objets d'orfevrerie. Nous ne parlerons point des noms dérivés de quelqu'évènement, de quelqu'image qui se portait dans le casque, d'une place, d'un temple, d'une montagne, d'une vallée ou d'une fontaine. Si plusieurs de ces noms se retrouvent dans des lieux à de grandes distances les uns des autres, c'est que ceux des arts dont ils s'étaient formés, ou que les surnoms empruntés des traits ou du caractère de l'individu y étaient les mêmes: de là la multitude des *Bianchi*, des *Rossi*, des *Neri*, des *Zoppi*, des *Grossi*, des *Calvi* etc. de même que des *Dosi*, des *Boschetti*, des *Guidoni* et autres.

On a disputé longs-tems sur le nom de *milite*, auquel plusieurs croient qu'a été substitué celui de *cavaliere* (gentil-homme) moderne. Il est vrai que ce nom se donnait en Italie aux soldats qui combattaient à cheval, à la différence des *pedites*, ou soldats d'infanterie, qui sont appelés aussi quelquefois *plebeii milites*. En transportant avec eux en Italie leurs lois et leurs mœurs, les Goths, les Lombards, les Francs et les Germains y introduisirent aussi l'usage de créer *militi* ou soldats certaines personnes de l'ordre civil: ce qui se fesait, en les ceignant, avec des cérémonies particulières, du *cingolo* (ceinturon) militaire. On peut croire que cet usage remonte jusqu'au tems où Tacite dit, que l'admission des guerriers se fesait dans l'assemblée générale de la nation, où ils recevaient des mains d'un des chefs ou de leur propre père le bouclier et l'habit militaire; mais il serait difficile de prouver que, dans les premiers siècles après l'an 1000, le nom de *milite* désignât particulièrement, comme le dit *Muratori*, les nobles qui avaient été décorés du ceinturon. On peut admettre aussi, qu'après le X. siècle, le ceinturon militaire fut quelquefois uniquement réservé aux nobles; mais on ne peut pas convenir aussi facilement, que le nom de *militi* équivalût strictement à celui de chevalier. Les statuts de Vérone du XIII.e siècle cités par Muratori même, ne prouvent autre chose, sinon qu'il était défendu de porter en ville des lances ou des piques aigües, ou propres à recevoir une pointe en fer, et que les *militi* et leurs écuyers, c'est-à-dire ceux qui combattaient à cheval, avaient seuls ce privilège. Il y aurait également de la témérité à assurer que tous les écuyers étaient nobles, comme l'a prétendu Muratori, car on lit dans plusieurs histoires particulières, que les écuyers des princes tout au plus étaient tels. Le besoin

Ordres chevaleresques.

Militi.

d'augmenter le nombre des combattans avant une bataille, fesait élever quelquefois les écuyers au rang de *militi*; mais cela ne veut pas dire qu'ils fussent par cela seul créés chevaliers. Dominique de Gravina, cité par Muratori, nous apprend même que l'honneur de la milice seul avait été conféré aux écuyers en 1350 par le prince de Tarante. On lit également dans Fulcherio que, dans un combat des Croisés, chaque guerrier, de l'avis du roi, fit de son écuyer un soldat: ce qui ne signifie point que tous ces écuyers eussent été faits chevaliers, surtout par des personnes qui n'avaient point cette faculté. Dans la création de 40 chevaliers faite par Roger roi de Pouille et de Sicile, et où étaient compris les deux fils de ce prince, on les trouve désignés par les mots de *quadraginta equites*, et non par celui de *militi*. Les Scaligeri, les seigneurs de Camino et les marquis d'Est créaient des *militi*, mais il est encore incertain si, au lieu d'être décorés du ceinturon militaire, ces guerriers ne servaient pas plutôt dans leurs armées. Du reste il n'y avait pas seulement que les nobles qui fussent élevés à cet honneur ou à cette dignité; car Othon de Frisingen nous apprend que, dans les villes où commandait le peuple, on créait aussi *militi* les artistes, *mechanicarum artium opifices*, comme le dit cet écrivain. Villani, dans un passage qui se rapporte à l'an 1355, semble mettre un peu en discrédit la cavalerie de cette époque en disant, que huit citoyens, que la vanité et l'avarice dominaient également, se firent créer chevaliers par Charles IV, pour éviter la dépense qu'ils auraient dû faire comme *militi*, et il ajoute qu'ils se procurèrent ce titre sans avoir rien fait pour l'honneur de la cavalerie. Il ne faut donc pas confondre les *militi* avec les chevaliers, quoique ces deux noms se trouvent quelquefois employés l'un pour l'autre; et les ordres de chevalerie ne doivent être considérés, surtout en Italie, que comme une superfétation de l'ancienne milice et de la dignité des *militi* ou des soldats à cheval. Sans nous arrêter à décrire ici les cérémonies avec lesquelles se conféraient ces titres, ni à exposer les constitutions de ces divers ordres, nous observerons seulement, que l'usage d'attacher des éperons d'or aux talons des chevaliers est très-ancien: usage dont un de ces ordres mêmes a pris son nom. Les nobles revêtus de ces décorations acquéraient par cela seul un tel degré de considération, qu'on trouve dans les anciens statuts de Milan, que les jurisconsultes du collège étaient admis de plein droit au grand conseil, seulement parce qu'ils étaient *adottati*, (adop-

Il ne faut pas confondre les militi *avec les chevaliers.*

tés,), ou, comme d'autres lisent, *addobbati* chevaliers de *l'éperon d'or*: ce qui fait croire à Du-Cange, qu'au lieu du mot *adobatus*, on doit lire *adoptatus*, et que c'est par erreur que ce mot se trouve ainsi défiguré dans les anciens écrits. On vit ensuite en Italie les chevaliers *di corredo*, nom dont nous ne pouvons croire avec les Académiciens de Florence, que l'origine vienne de l'usage où étaient ces chevaliers de donner un festin public à l'occasion de leur réception; les chevaliers *bagnati*, parce qu'ils prenaient un bain avant la cérémonie, et qu'ils passaient en prière la nuit qui précédait leur réception; les chevaliers *di scudo*, qui souvent étaient élus par le peuple; les chevaliers *d'armes* etc. Quelques-uns sont d'avis que de l'ancienne chevalerie s'étaient aussi formés les ordres religieux des *Templiers*, des *Hospitaliers*, des *Teutoniques*, des *Gandenti* et autres, dans lesquels certaines règles de la vie monastique et même certains vœux étaient alliés à la profession des armes, et où se trouvaient par conséquent réunis les vices et les vertus des moines et des guerriers.

Chevaliers de l'éperon d'or.

Chevaliers di Corredo.

chevaliers du bain, du bouclier etc.

La chevalerie a de même donné naissance en grande partie aux enseignes, qui furent ensuite appelées *armes* ou *armoiries*, quoique pourtant on en trouve déjà quelque trace dans les siècles précédens. Ces signes de distinction se montrèrent d'abord sur les bannières et sur les boucliers, et passèrent quelquefois des pères aux enfans et autres descendans. On trouve aussi certaines armoiries, qui se rapportent à des noms et à des surnoms usités chez les anciens romains: toutefois l'usage des noms de famille modernes ne paraît s'être introduit en Italie que dans les premiers siècles après l'an 1000, et c'est alors que s'est aussi répandu celui des armoiries: les lys mêmes de France, que quelques-uns prétendent tirer leur origine des anciens rois de cet état, n'ont commencé à paraître sur les monnaies et sur les monumens qu'après le XI.e siècle. Sous l'an 1111 il est fait mention d'armes de rois, de peuples et de légions, mais jamais de familles particulières. Les duels publics et les tournois donnèrent origine à certaines enseignes, qui étaient peintes sur les boucliers des chevaliers pour les distinguer dans le combat. Cette particularité se rapporte néanmoins plutôt à la France dans le XI.e siècle, qu'à l'Italie. Un des plus anciens monumens en ce genre qui existe en Italie est le bouclier de Marin Morosini, doge de Venise, qui fut, dit-on, suspendu avec les enseignes de ce doge en 1251 dans l'église de S.t Marc. L'usage vint ensuite de représenter sur les tombeaux

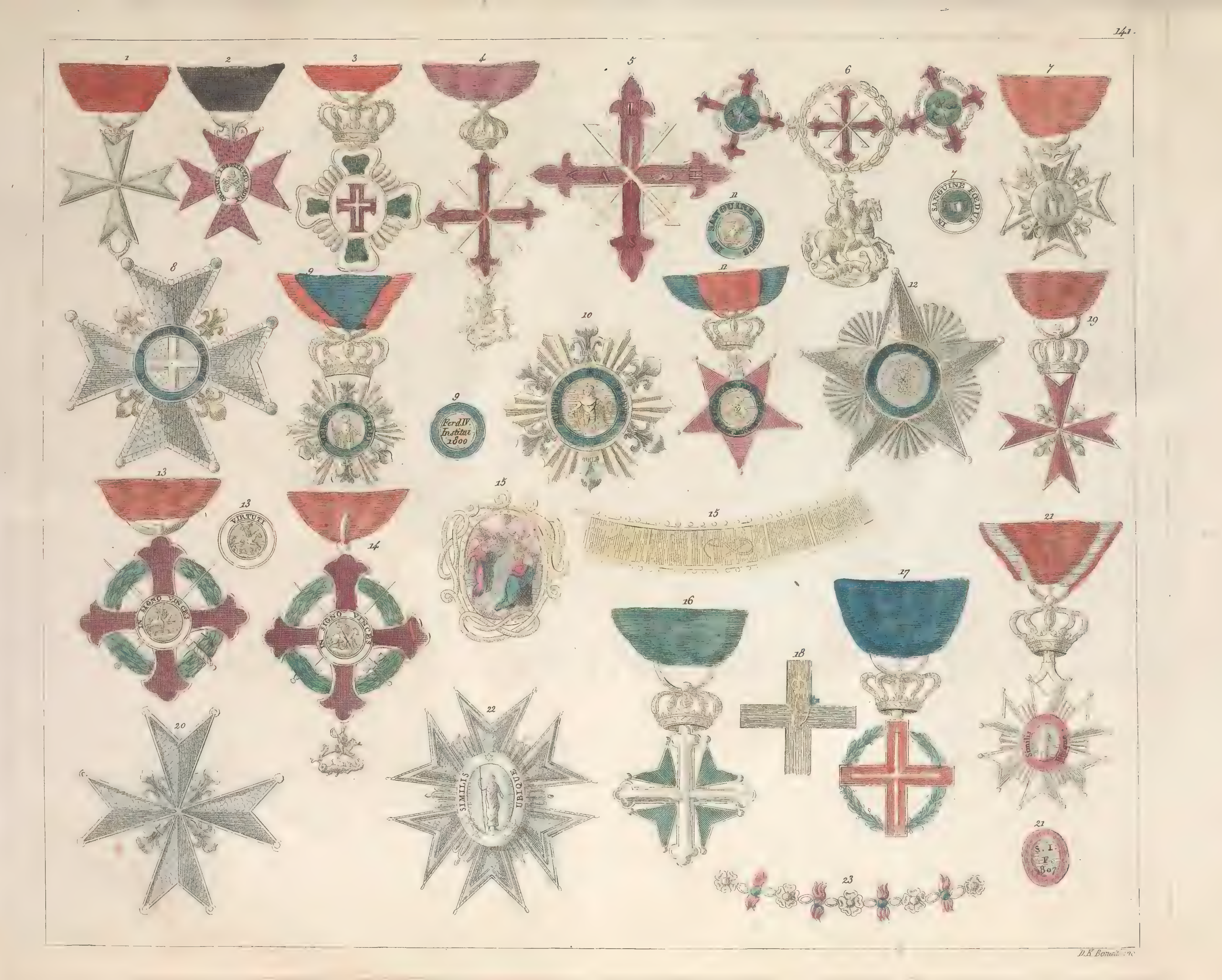
Enseignes et armoiries.

des princes et des grands leur portrait avec leur bouclier où étaient figurés leurs armoiries, qui s'imprimaient aussi sur les bannières et sur les monnaies. Néanmoins le droit de porter des armoiries, usurpé aujourd'hui par tant de gens, était anciennement réservé aux nobles ou *militi* exclusivement. Muratori cite comme une preuve de l'antiquité des armes dites *parlantes*, c'est-à-dire qui expriment le nom de la maison, l'*ours*, la *colonne*, et la *tour*, propres aux familles des *Orsini*, des *Colonna*, et des *Torriani*; mais il ne nous indique ni l'époque précise où ces armoiries commencèrent à être en usage, ni aucun monument antérieur au XIV.e siècle où l'on en trouve les empreintes. Le chien tenant un os dans sa gueule, qui est l'arme de la maison Canossa, est plutôt l'emblême de la seigneurie qu'une véritable armoirie; et les successeurs de la comtesse Matilde qui possédait d'abord cette seigneurie, n'en firent usage que fort tard. Seulement, à une époque plus récente, les empereurs et quelques autres princes s'arrogèrent le droit de joindre aux armoiries quelques ornemens, et le plus ancien document relatif à cet usage ne remonte pas au de là de la moitié du XIV.e siècle, époque ou Bruzio Visconti demanda aux ducs d'Autriche la permission de placer au dessus du *serpent* (qui était son enseigne) *une couronne d'or*.

Ordres chevaleresques de l'état ecclésiastique.

Nos lecteurs verront sans doute avec plaisir que nous leur donnions ici un aperçu des principaux ordres chevaleresques existans en Italie, et dont nous avons représenté les enseignes à la planche 141. Les ordres de l'état ecclésiastique sont les suivans: L'*Ordre du Christ*, proprement appelé *Ordre du Portugal*, créé par Denis roi de cet état, et auquel fut donné le premier nom par le pape Jean XXII, qui, en le confirmant, se réserva le droit, pour lui et pour ses successeurs, de nommer des chevaliers de cet ordre, qui ne s'accordait qu'au mérite. Sa décoration, qui ne différait que peu ou point de celle du Portugal, se voit au n.° 3 de la planche ci-dessus (1). On ne connaît pas présentement l'origine de l'*Ordre de l'éperon d'or*; mais la plupart des historiens en attribuent la fondation à Pie IV en 1559: les membres en sont appelés *chevaliers de la milice dorée*, et ils prenaient autrefois le titre de *Comtes Palatins du sacré palais de Lateran*; le saint Père nomme

(1) V. Perrot *Collection historique des ordres de Chevalerie Civils et Militaires etc. Paris*, 1820, in 4.° fig.°


1
2
3
4
5
6
7
IN SANGUINE FOEDUS
8
9
Ferd.IV. Instituit 1800
10
11
12
13
VIRTUTI
IN SIGNO VINCES
14
IN SIGNO VINCES
15
16
17
18
19
20
21
Similis Ubique
S. I. F. 807
22
SIMILIS UBIQUE
23
D.K. Bonatti sc.

à cet ordre les employés, les artistes, les savans et autres personnes qu'il veut récompenser, et l'on en voit la décoration sous le n.° 1 de la même planche. L'*Ordre de S.t Jean de Lateran* fut institué en 1560 par le pape Pie IV pour être le prix des vertus civiles, et la décoration en est représentée au n.° 2. En 1816 Pie VII accorda aux militaires qui avaient purgé ses états des malfaiteurs dont ils étaient infestés, une médaille avec l'inscription suivante: *Latronibus fugatis, securitas restituta.*

Ordre de Constantin à Parme et à Naples.

L'*Ordre de Constantin* fut institué, dit-on, en 1190, par Isaac Ange Comnène, et fut appelé *Ordine degli Angelici*, des *Cavalieri dorati*, ou *Milizia Costantiniana di S.t Giorgio*: son fondateur le mit sous la protection de S.t Georges. La dignité de grand maître fut une propriété héréditaire dans la famille des Comnènes, qui, ayant été ensevelie sous les ruines de l'empire d'orient, fut obligée de chercher un asile dans les cours étrangères. Ange André Flavius Comnène, le dernier de cette famille, alla s'établir à Parme en 1699, et y céda à perpétuité au duc Jean François Farnèse la dignité de grand maître de l'*Ordre de Constantin*. Don Carlos, fils de Philippe V roi d'Espagne, successeur de François Farnèse dans le duché de Parme, ayant échangé ce duché pour le royaume de Naples, fit transporter dans cette dernière ville les archives de l'ordre, qu'il renouvella formellement en 1759. Charles étant monté sur le trône d'Espagne, son fils Ferdinand reçut, avec la couronne de Naples, la dignité de grand maître de l'*Ordre de Constantin*, et l'Infant don Philippe, frère de Charles, devint duc de Parme. Ce prince réclama, mais envain, l'*Ordre de Constantin* comme appartenant au duc de Parme: les réclamations de son fils furent également infructueuses, et l'ordre demeura irrévocablement annexé à la couronne de Naples. Après la conquête de ce royaume faite par les Français. l'ordre fut transporté en Sicile, et rentra à Naples en 1814. Le duché de Parme et Plaisance ayant été cédé à S. M. Marie Louise archiduchesse d'Autriche, en vertu du traité de Paris de la même année, cette princesse se déclara Grande Maîtresse de l'*Ordre de Constantin* le 13 avril 1816. Depuis lors, les décorations de cet ordre sont conférées par les deux cours de Naples et de Parme. Les quatre classes qui le composent dans cette dernière ville sont, les Grands Dignitaires, les Grand-Croix, les Commandeurs, et les Chevaliers. Les deux premières classes portent le collier et un S.t Georges n.° 6, mais ordinairement la croix sur-

montée d'un S.t Georges n.° 4, et suspendue à un ruban n.° 4 passé au cou, et le crachat n.° 5 sur le sein gauche. La croix des Commandeurs et des chevaliers est la même, mais sans le S.t Georges: celle des derniers est un peu plus petite. Les lettres I. H. S. V. qui se voient sur la décoration signifient, *In hoc signo vinces*: les lettres grecques entrelacées qui sont au centre indiquent le monogramme de J. C.

Ordres chevaleresques à Naples.

Le roi de Naples est aussi Grand Maître de l'*Ordre de Constantin*, dont les membres forment trois classes, savoir; les Grand-Croix, les Chevaliers et les Frères-Servans. Pour entrer dans les deux premières classes, il faut être d'une noblesse ancienne et sans mélange, professer la religion catholique, être âgé de seize ans au moins, jouir d'une fortune honnête, jurer d'être vertueux et de suivre le Grand Maître à la guerre, entretenir deux soldats à ses frais, ne jamais se montrer en public que l'épée au côté, ne jouer à aucun jeu de hazard et ne faire aucun commerce. Les membres de cet ordre portent la décoration suspendue au cou: les grand-croix et les chevaliers ont la croix n.° 6, mais les derniers sans le S.t Georges. Les membres de ces deux classes portent en outre le crachat sur l'habit du côté gauche; ils ont un habit particulier pour le jour de fête, et portent la décoration suspendue au collier n.° 6. L'*Ordre de S.t Janvier* fut institué le 6 juillet 1738 par Charles roi des deux Siciles, puis par Charles III, roi d'Espagne, à l'occasion de son mariage avec Amalie princesse de Saxe. Cet ordre se composait dans les commencemens de soixante chevaliers: à présent leur nombre est indéterminé. Le roi en est le Grand Maître, et en nomme les chevaliers. Le mot de l'ordre est: *In sanguine faedus*. La croix, qu'on voit au n.° 7, est attachée à un large ruban ponceau, qui se porte en travers de droite à gauche, avec le crachat n.° 8 à gauche sur la poitrine. Dans les grandes cérémonies, les chevaliers portent un habit particulier, et alors ils ont la décoration suspendue au collier de l'ordre.

L'*Ordre de S.t Ferdinand* et du *Mérite* fut créé le 1.er avril 1800 par Ferdinand IV, lors de sa rentrée à Naples. Cet ordre, ainsi que tous les autres du même état, fut maintenu depuis en Sicile, où ce monarque se retira de nouveau en 1805. Il n'était composé d'abord que de deux classes, les Grand-Croix et les Commandeurs: on créa en 1810 des chevaliers qui formèrent la troisième. Le roi en est le Grand Maître, et en nomme les membres: le nombre des Grand-

Croix est de 24, et celui des membres indéterminé. La décoration n.° 9 est la même pour toutes les classes, et ne diffère que par sa grandeur: les Grand-Croix la portent à un large ruban bleu foncé bordé en rouge, et qui est passé en travers de droite à gauche, et ils ont le crachat n.° 10 sur le sein gauche. Les Commandeurs la portent suspendue au cou et sans crachat: les chevaliers en ont une plus petite, qui s'attache à la boutonnière de l'habit. Dans les cérémonies, les membres de l'ordre ont un habit particulier, et portent la décoration suspendue au collier de l'ordre.

L'*Ordre des deux Siciles* a été fondé le 24 fevrier 1808 par Joseph Napoléon: Joachim Murat, son successeur, le conserva avec quelques modifications. En 1805, Ferdinand IV. étant remonté sur le trône de Naples, il maintint cet ordre, mais en changeant la forme de la décoration. Le 1.er janvier 1819, le roi déclara que les chevaliers porteraient à la place de cette décoration celle de l'*Ordre de S.t Georges de la Réunion.* L'étoile représentée au n.° 11 était portée par les chevaliers de première classe suspendue à un large ruban passé de droite à gauche, avec le crachat n.° 12 au côté gauche: les chevaliers de la seconde portaient la décoration suspendue au cou, et ceux de la troisième à la boutonnière.

L'*Ordre chevaleresque, royal et militaire de S.t Georges de la Réunion*, dont on voit la décoration sous les n.os 13 et 14, a été institué, comme nous venons de le dire, par Ferdinand IV le 1.er janvier 1819.

Le 1.er novembre 1814, le même monarque fit frapper une médaille pour récompenser la fidélité de l'armée. Une autre fut accordée en 1815 à tous ceux qui avaient coopéré à la chute de Murat. Le 9 septembre 1816, une médaille en bronze, portant d'un côté le buste du roi, et de l'autre la devise, *Costante attaccamento*, fut distribuée aux militaires qui s'étaient distingués par leur fidélité au roi; elle se porte suspendue à la boutonnière de l'habit par un ruban de couleur amarante. *Médailles d'honneur.*

L'*Ordre de l'Annunciation* fut institué en 1362 par Amédée VI comte de Savoie, sous le nom d'*Ordre du Collier*. En 1518, Charles III dit le Bon, duc de Savoie, en renouvellant cet ordre, lui donna le nom qu'il porte présentement. Les rois de Sardaigne en sont les Grand-Maîtres; ils en nomment les chevaliers, dont le nombre fut d'abord de 15, puis de 20, et est maintenant indéterminé. Ils forment une seule classe, et doivent être auparavant décorés de *Sardaigne et Savoie.*

l'*Ordre de S.t Maurice et de S.t Lazare*: tous les membres prennent le titre d'*Excellence.* Cet ordre a cinq officiers; le chancellier, qui est toujours un archevêque ou un évêque; le secrétaire, qui est toujours le ministre des affaires étrangères; un aumônier, qui est celui du roi; un trésorier, et un héraut. Les chevaliers de cet ordre portent la chaîne et le médaillon représenté sous le n.° 15, et une médaille semblable pour décoration. Les lettres F. E. R. I. que porte la décoration, signifient *Fortitudo ejus Rhodum tenuit.*

Ordre de S.t Maurice et S.t Lazare. Amédée VIII, premier duc de Savoie, institua l'*Ordre de S.t Maurice* en 1434 peu de tems avant son abdication. Les ducs de Savoie ne firent aucun cas de cet ordre, et il tomba dans l'oubli; mais en 1572, le duc Emmanuel Philibert le renouvella, et il fut confirmé par le Pape Grégoire XIII, qui y réunit l'*Ordre de S.t Lazare.* L'obligation des membres de ce dernier était de combattre les hérétiques et de défendre l'honneur du Saint-Siège. C'est à présent un ordre civil et militaire divisé en deux classes, qui sont les Grand-Croix, et les chevaliers; pour y être admis il faut faire preuve de dix degrés de noblesse, jurer obéissance au Grand Maître et faire vœu de chasteté. On ne peut être Grand Maître sans avoir été auparavant chevalier. La croix représentée au n.° 16 se porte par les Grand-Croix suspendue à un ruban vert passé au cou, et les chevaliers l'ont attachée à la boutonnière. Dans les jours de cérémonie les membres de l'ordre ont un habit particulier, qui ordinairement est vert.

L'*Ordre Militaire* fut institué le 14 août 1815 par le roi Victor Emmanuel, pour récompenser les services militaires. Il a pour décoration la croix n.os 17 et 18, qui est en or et en argent.

Toscane. L'*Ordre de S.t Etienne* fut fondé en 1562 par Côme de Médicis, premier Grand Duc de Toscane, en mémoire de la victoire remportée par lui sur le maréchal Strozzi le 2 août 1554 le jour de S.t Etienne. L'institution de cet ordre eut pour objet de donner la chasse aux pirates qui infestaient la Méditerranée, et de défendre la religion catholique. Le pape Pie IV le confirma, et en reconnut pour Grand Maître le duc de Toscane. Ces chevaliers ont donné des preuves nombreuses de leur valeur. En 1678 ils avaient racheté environ six mille chrétiens et quinze mille esclaves; leur dernière expédition fut en 1684 la défense de Venise contre les Turcs, auxquels ils prirent un grand nombre de canons, avec lesquels on fit

à Florence les statues de Côme I.er et de Ferdinand I.er A présent, cet ordre est composé de chevaliers nobles, de chapelains au service des églises de l'ordre, et de servans à pied employés dans la maison conventuelle, où se tient la *Caravane*. Les dignitaires de l'ordre sont; le Grand Commandeur, le Grand Connétable, l'Amiral, le Grand Prieur, le Grand Chancelier, le Trésorier et le Prieur de l'église. La croix représentée au n.° 19 est portée par les chevaliers au côté gauche, suspendue à un ruban rouge, et du même côté est aussi le crachat n.° 20. Les chapelains portent seulement la croix en étoffe rouge; celle des servans n'a que trois rayons.

L'*Ordre de S.t Joseph* fut fondé par le grand duc de Toscane Ferdinand III, archiduc d'Autriche, le 9 mars 1807 à Würtzbourg, où il était alors grand duc: nommé grand duc de Toscane en 1814, il porta cet ordre et l'y renouvella solennellement en 1817. La décoration s'en donne au mérite, et elle peut être conférée aux ecclésiastiques, aux officiers civils et militaires, et même aux étrangers, pourvu qu'ils professent la religion catholique. L'ordre se compose de trois classes, savoir; de 20 Grand-Croix, de 30 Commandeurs, et d'un nombre indéterminé de chevaliers; le grand maître est toujours le grand duc de Toscane. Cette décoration est représentée sous le n.° 21, et les lettres S. J. F. gravées sur la croix signifient *Sancto Joseph Ferdinand*. Les Grand-Croix l'attachent à un large ruban qu'ils portent en travers de droite à gauche, avec le crachat n.° 22 sur le sein gauche: les commandeurs la portent au cou, mais sans crachat, et les chevaliers à la boutonnière. Le collier de l'ordre est représenté au n.° 23.

L'*Ordre de la croix Blanche ou de la Fidélité* a été institué en 1814 par le grand duc de Toscane Ferdinand III, archiduc d'Autriche, pour récompenser les services militaires, et il a pris son nom de la couleur de sa décoration. Le même prince a encore fait frapper en 1816 une médaille d'or de la valeur de cinq cents francs, pour ceux qui se distingueront par les plus belles actions.

Royaume Lombard-Vénitien. Ordre de la couronne de Fer.

Nous ne dirons rien ici de l'*Ordre de la couronne de Fer*, après la description que nous en avons donnée à l'article du *Gouvernement des Italiens* pag. 431. Nous ajouterons seulement que Napoléon créa des ducs, dont les armes consistaient, en Italie, en un manteau vert doublé d'hermine qui entourait ces armes, et surmonté d'un bonnet noir, rond et à plis, orné de sept plumes blanches.

Ducs et leurs armoiries.

Mariages.

Il était d'usage anciennement qu'en signe de promesse de mariage, l'époux mît un anneau au doigt de l'épouse: ce qui ne se fait plus aujourd'hui que lors de la célébration du mariage; et dans la même cérémonie devant le prêtre, on étendait en outre un voile béni sur les époux, comme un emblême de la pudeur qu'ils ne devaient pas cesser de conserver. L'honneur de ce voile ne s'accorde plus maintenant aux époux en secondes noces. Dans le premier mariage, le voile, appelé aussi *pallium*, était tenu aux quatre coins par quatre hommes, et le prêtre posait ensuite sur la tête des époux des couronnes, qui étaient composées de fleurs, et faites ordinairement en forme de tour. Au moment de la célébration du mariage, les deux époux se donnaient alors, comme cela se fait encore à présent, la main droite, en signe de la possession qu'ils prenaient l'un de l'autre, et de l'union qui devait régner entre eux. Ils étaient avertis en même tems de s'abstenir de tout commerce charnel dans ce jour-là, et la nuit suivante, par respect pour le sacrement: ce qui pourrait bien n'être pas du goût des époux de nos jours. La conduite de la nouvelle mariée à la maison du mari se fesait avec beaucoup plus de pompe et d'allegresse, que cela ne se pratique aujourd'hui. L'histoire nous apprend avec quelle magnificence se célébraient anciennement les mariages des princes et des rois. Parmi les fêtes splendides que donna en 1300 Mathieu Visconti, à l'occasion du mariage de son fils aîné Galéas avec Béatrice d'Est, il tint table ouverte dans son palais pendant huit jours, et mille convives assistèrent au banquet nuptial, tous vêtus de la même manière aux frais de la ville de Milan. Les noces de Léonel, fils du roi d'Angleterre, avec Violante fille de Galéas II Visconti en 1368, furent célébrées de même avec la plus grande pompe. La cérémonie s'en fit à Milan avec beaucoup d'appareil, et fut accompagnée de présens, de banquets et de fêtes telles qu'on n'avait jamais rien vu de semblable. Corio en fait une description, qu'avait donnée avant lui l'auteur anonyme des *Annali Milanesi* rapportées par Muratori dans son XVI.ᵉ tom. *Rer. Ital.* Benvenuto Aliprando, poète grossier mais véridique, en parle aussi dans sa *Cronaca Mantovana*, publiée de même par Muratori, et y donne la descrip-

tion de la *Gran Corte*, qui fut tenue à Mantoue en 1340 à l'occasion des mariages de quelques-uns des Gonzagues, seigneurs de cette ville. Les simples particuliers mettaient eux-mêmes, dans la célébration de cette cérémonie, toute la magnificence dont ils étaient capables. Dans les XIV. et XV.e siècles il était d'usage en Lombardie, qu'au mariage des nobles un orateur prononçât en présence des parens et des amis des époux un épithalame, ou un discours à leur louange et à celle de leurs illustres maisons. Pendant plusieurs jours ils se fesait des dépenses énormes en habits, en meubles et en festin. Les parens fesaient tous aux époux des présens, qui, dans les mariages des grands seigneurs, étaient magnifiques: ce genre de luxe fut même porté à un tel excès, qu'il fut prohibé par le *Statut de Milan*, II. Part. chap. 455. Anciennement la dot des filles n'était pas considérable. Musso se plaint des progrès que le luxe avait faits de son tems jusques dans les dots des jeunes filles, qui étaient quelquefois de 600 florins d'or et plus, et souvent ne suffisaient pas encore aux dépenses de la parure de l'épouse et aux frais du festin. Dans la suite, plusieurs familles se trouvant dans l'impossibilité d'établir leurs filles faute de moyens pour leur faire une aussi forte dot, prirent le parti de les reléguer dans les monastères. Auparavant les frais du mariage étaient au contraire à la charge de l'homme, qui était en quelque sorte obligé d'acheter la femme. Et en effet, il lui fallait payer d'abord la *Meta*, pour que l'épouse fût à lui; ensuite il devait lui constituer le *Morgingap* ou *don du matin*, puis il était obligé d'en acquérir le *Mundium* ou la tutèle, moyennant un prix convenu avec son père ou autre parent qui en tenait lieu, comme nous l'avons dit dans la première partie du *Costume des Italiens*. Nous ne terminerons pas cet article sans observer, qu'il y avait anciennement deux sortes de mariages; l'un qui se fesait solennellement par acte public, et était béni par le prêtre, et l'autre qui était *clandestin*, c'est-à-dire qui se fesait en secret et sans témoins, et n'en était pourtant pas moins permis ou toléré, jusqu'à l'époque où il fut aboli par le concile de Trente.

Funérailles.

Aulico, qui traitait des usages de Pavie vers l'an 1330, nous donne une idée claire des cérémonies qui se pratiquaient alors dans les funérailles. Le corps du défunt, selon sa condition, était précédé de plusieurs croix, après lesquelles venaient les laïcs deux à deux appelés par un crieur public, puis les clercs et les prêtres, et enfin le défunt qui était porté dans son lit avec ses draps et ses

couvertures, sous lesquels il était habillé suivant son état, et le visage découvert. Il était immédiatement suivi de ses plus proches parentes, dont chacune était soutenue par deux hommes. On portait des flambeaux et l'on sonnait les cloches; mais, à l'entrée de l'église, les laïcs se retiraient, et il ne restait que les clercs et les prêtres, et de là à quelque tems il fut aussi défendu aux femmes d'assister à cette cérémonie. On lavait les cadavres, excepté ceux des hommes tués. Les gens de la dernière classe étaient également portés à la sépulture, vêtus de leurs habits ordinaires et même déchirés: usage blâmé par quelques écrivains français comme particulier à l'Italie. Paul Vergerio l'*Ancien* parle dans ses *Lettres* de personnes vêtues en deuil, de chevaux conduits par la main et couverts d'une housse traînant à terre, ainsi que d'enseignes et de boucliers blasonnés, et cela à l'occasion des funérailles des Carraresi, seigneurs de Padoue. Celles de Jean Galéas Visconti, premier duc de Milan, ne furent pas célébrées avec moins de pompe en 1402, suivant la description qu'on en trouve dans le XVI.e vol. de *Rer. Ital.* On y vit des orateurs de toutes les villes du Duché, des envoyés de tous les princes étrangers, et quarante membres des plus distingués de la famille des Visconti. Les enseignes de toutes les villes et des bourgs principaux de l'état étaient portées par deux cent quarante hommes à cheval; il y avait deux milles hommes habillés en deuil et portant de grosses torches de cire, et tous les évêques du duché y assistaient. Le cercueil était porté par les premiers personnages de la cour, sous un dais de brocart d'or doublé en hermine; des hérauts tenaient les enseignes ducales, et tout l'ensemble formait un spectacle majestueux. Ce fut probablement à cette époque que s'établit l'usage des oraisons funèbres, qui furent ensuite restreintes, ou même entièrement prohibées dans le XIV.e siècle. Le septième et quelquefois même le trentième jour on renouvelait cette cérémonie avec la même magnificence: ce qui fut aussi défendu par certains *Statuts*, et avec d'autant plus de raison, que toutes ces fêtes funèbres étaient accompagnées de repas dispendieux, qu'on trouve également limités, surtout dans les *Statuts de Milan*, aux seuls parens jusqu'au quatrième degré inclusivement. Le nombre des croix ou des congrégations de religieux, ainsi que le poids des torches de cire, fut de même fixé par d'autres *Statuts*. Dans toute l'Italie l'usage était de porter le cadavre le visage découvert, mais à Milan les *Statuts* prescrivaient de le tenir couvert, tant à l'église qu'à la maison. La *Chronique* de Falcon Beneventano, où il est dit qu'après sa mort l'épouse de Guil-

laume, duc de Pouille, s'était coupé les cheveux et poussait des cris au ciel, ne prouve pas à notre avis, que l'usage des pleureuses à gage durât encore en Italie, comme Muratori l'a présumé; et la défense faite par les *Statuts de Modène et de Ferrare*, dans les XIII. et XIV.e siècles, de faire éclater sa douleur par des cris et par des transports bruyans, est également loin de le confirmer: *les Statuts de Ferrare et de Milan* défendirent bien aux femmes de suivre les funérailles, comme cela s'était fait à Pavie, mais ce n'étaient pas des chanteuses; et tout au plus on peut admettre que, dans le XIII.e siècle, on louait, pour les funérailles à Rome, des femmes pour réciter quelques poésies devant le corps des défunts, et ces femmes s'appelaient, non pas *prefiche* mais *cantatrici*, (chanteuses), parce qu'on racontait dans ces poésies les actions du défunt. Le *Statut* de Reggio du même tems n'interdit pas aux femmes les pleurs ni les chants, mais les hurlemens dans la maison du mort et dans la rue, ainsi que les battemens de mains, et l'éloge des vertus du défunt.

De nos jours les funérailles des grands et des riches se célèbrent encore avec la plus grande pompe en Italie. Des gens payés, et le plus souvent habillés en deuil, accompagnent le cadavre au cimetière, portant une grosse torche à la main, et en récitant des prières. L'église où se célèbrent les funérailles est décorée au dedans et au dehors de tentures noires, garnies de galons en or et en argent : au milieu de la nef s'élève un catafalque pompeux, construit avec beaucoup d'art en bois, en carton ou en toile peinte, et orné de vases, de candelabres, de pyramides, de trophées, d'armoiries et de statues allégoriques en plâtre ou autres matières blanchies; et la science des plus habiles *archéologues* est mise à contribution pour décorer la façade et l'intérieur du temple d'épitaphes magnifiques, où sont souvent érigés en vertus les vices du défunt. Le service divin est célébré aux sons d'une musique plus ou moins bruyante, et accompagné d'un grand nombre de messes, à la grande satisfaction des prêtres appelés à cet effet, et qui, pour ces sortes de cérémonies, sont toujours bien payés. L'appareil de l'église est laissé jusqu'au lendemain en spectacle à la curiosité du public, après quoi on l'enlève pour être souvent employé aussitôt à un usage semblable dans une autre église : pompe insensée, où sont dissipées vingt ou trente mille livres à flatter la vanité de misérables mortels, dont on peut dire que, *Perit cum sonitu memoria eorum*, et

dans laquelle il n'y a de louable que la conformité des honneurs frivoles qui leur sont rendus, avec le peu de mérite qu'ils ont eu pendant leur vie. Il y aurait sans doute plus de raison et d'utilité à élever à la mémoire de ceux qui ont honoré leur pays par leurs talens ou leurs vertus des monumens durables, qui, en attestant l'admiration et la gratitude qu'ont inspirées leurs vertus et leurs talens, feraient naître dans tous les cœurs le généreux désir de les imiter. Ce bel usage heureusement établi déjà à Bologne depuis long-tems, a commencé aussi à s'introduire depuis quelques années à Milan et dans d'autres villes.

SPECTACLES ET JEUX PUBLICS.

Nous avons déjà parlé, dans la première partie du *Costume des Italiens*, des jeux publics et des spectacles usités en Italie, depuis la chûte de l'empire romain jusqu'à la paix de Constance. Les Lombards ne cessèrent point de s'y exercer aux jeux militaires, et aux combats simulés pour lesqnels ils étaient passionnés, dans la vue d'empêcher surtout que leurs jeunes gens et leurs guerriers ne s'abandonnassent à l'oisiveté. On lit dans Aulico, qu'au commencement du XIV.e siècle où il écrivait, les habitans de Pavie, pour se rendre plus habiles dans les batailles réelles, continuaient ces sortes d'exercices, qu'il appelle *battagliole*, et dont il donne la description dans le 13 chap. du IX. Tom. *Rer. Ital.* Pierre Azario nous apprend aussi, Tom. XVI. *Rer. Ital.* qu'il y avait à Novare un lieu destiné à ces exercices. Il y en avait un également à Milan, et Fiamma en parle ainsi au chap. 25 de son *Manipulum Florum*, qu'il écrivait en 1330, *Extra muros civitatis* (de Milan) *erat Brolium magnum, ubi juvenes in armis et pugnis diversis exercitationis caussa conveniebant.* Puis il ajoute: *ex alia parte Urbis ex opposito, ubi dicitur Sancta Maria ad Circulum, erat Hippodromum Circi, ubi equestres milites sua hastiludia peragebant more Romano.* On voit par les *Annotazioni* de Benvoglienti à la *chronique de Sienne* du XV.e Tom. *Rer. Ital.*, qu'en 1291, les esprits des deux factions populaires à Sienne, s'échauffèrent *dans la bataille simulée à l'Elmora*, au point *qu'on dut la supprimer, et qu'il fut défendu de faire usage de perches et de pierres dans ces sortes de jeux*, et per-

mis seulement de jouer à la Pugna *pour moins de scandale. C'est ainsi que s'établit à Sienne ce jeu de la* Pugna, *après la suppression de tous les autres de ce genre.*

Tournois, joûtes etc.

Les tournois, les joûtes avec la lance, et la course à cheval, furent particulièrement en usage en Italie, après la conquête du royaume de Naples et de Sicile faite en 1266 par Charles I.er, comte de Provence. Ce prince était passionné pour ces sortes d'exercices, dans lesquels il s'était rendu extrêmement habile, et où intervenaient, non seulement ses sujets, mais encore les gentils-hommes français, pour y signaler leur bravoure. Dante parle de ces jeux au chapitre 22 de son *Inferno*, comme d'une chose familière en Italie au commencement du XIV.e siècle. L'usage en est encore confirmé au chap. 6 liv. IV de l'Histoire des Corsini, où il est dit à l'occasion de la description d'un de ces jeux: *ibi fuerunt Dominae pulcherrimae, Hastiludia et Torneria; et breviter ad perfectum gaudium nihil defecit.* On lit en outre au chap. 7 du V.e liv. *Fuerunt etiam Hastiludia, Giostrae, Torneria et omnia solatia cogitata*: ce qui semble indiquer que les *Giostre* différaient des *Hastiludii.* Il y eut aussi à Milan, pour le mariage de Louis le Moro avec la princesse Béatrice d'Este en 1491, des joûtes magnifiques, dans lesquelles, dit l'historien Calco qui nous en a laissé la description, *Galéas Sanseverino, et Gibert Borromée remportèrent le prix.* Les Italiens avaient encore une autre sorte d'exercice militaire, qu'ils désignaient par les mots *Bagordare* et *Armeggiare*. Cet exercice consistait en cavalcades, en courses et en combats simulés à la lance ou à l'épée, qu'exécutaient par la ville des jeunes gens presque tous nobles, armés et équipés de la même manière, ou au devant de quelque prince à la rencontre duquel ils étaient allés. On trouve à s'en former une idée dans la description que fait Saba Malaspina, chap. 17 liv. II. Tom. VIII. *Rer. Ital.* de l'entrée inopinée à Rome de Charles comte de Provence en allant prendre possession du royaume de Sicile en 1265, et des honneurs qui lui furent rendus par les habitans de cette ville. Mais le jeu le plus usité et le plus en vogue chez les Italiens, ce fut celui qu'on désignait pas les mots de *Curiam habere*, qui signifie *tenir cour.* On lit aussi dans les écrits de ces tems-là, *tenir cour plénière*: ce qui se fesait par la publication d'un ban dans les pays voisins, pour en inviter les princes et autres personnes de marque au rassemblement ainsi désigné. On sait que ces cours plénières se célébraient par des jeux, c'est-à-dire par des joûtes,

Bagordare et Armeggiare.

Tenir cour plénière.

des tournois, des combats simulés, des festins splendides, des bals, des cavalcades de chevaliers équipés de la même manière, des courses de chevaux, et autres jeux publics, avec un appareil et une magnificence incroyable. Une des fêtes les plus somptueuses en ce genre fut celle que donna en 1328 *Can Grande della Scala*, pour avoir réuni la ville de Padoue à ses domaines: il en est parlé au long dans le VIII. vol. de *Rer. Ital.* à l'article de la *Chronique* de Paris par Cereta. Ces réjouissances avaient lieu à l'occasion du mariage des princes et de la réception de quelque chevalier. Toutefois les saltimbanques, les histrions, les danseurs de corde, les charlatans et autres gens de cette espèce, dont on fesait alors beaucoup de cas, ne cessèrent point d'y être appelés, et ils y étaient largement traités: on leur y donnait même les vêtemens précieux, dont les grands seigneurs avaient fait présent aux princes dans ces mêmes occasions. On trouve dans les additions faites à l'*Histoire* des Cortusi, liv. V. chap. 6, la description des noces de Marsilio de Carrara en 1335, exprimée en ces termes. *Tunc Veronae fit Curia generalis etc. Nec deerat Histrionum atque Joculatorum maxima copia etc. Facta sunt hastilia, jostrae, torneria et alia quaecunque virilia atque nobilia, quae sensu hominum excogitari potuerunt. Quae quidem decem diebus durante Curia non cessarunt. Et Marsilius de Carraria Dominabus Paduanis multa jocalia condonavit, et Joculatoribus multas vestes; quibus deficientibus aurum et argentum pro supplemento largitus est.*

Représentations

Nous avons déjà vu qu'au XV.e siècle, la comédie et la tragédie commencèrent à renaître en Italie, et que même la musique s'allia à cette dernière. Du reste on trouve dans les XIII.e et XIV.e siècle un de ces spectacles appelés *représentations*, consistant dans l'exposition de quelque sujet religieux, vrai ou vraisemblable. Il est dit dans la *Chronique* du Frioul, écrite par Julien chanoine de Cividale, et publiée par Muratori, que l'an 1298 il fut donné une *Repraesentatio Ludi Cristi, videlicet Passionis, Resurrectionis, Ascensionis, Adventus Spiritus Sancti, et Adventus Cristi ad Judicium, in Curia Domini Patriarchae honorifice et laudabiliter per Clerum.* De même, en 1304, *facta fuit per Clerum, sive per Capitulum Cividatense Repraesentatio de creatione primorum Parentum; deinde de Annuntiatione Beatae Virginis, de Partu, Passione etc. Et praedicta facta fuerunt solemniter in Curia Domini Patriarchae*, en présence d'un grand nombre de spectateurs et de nobles des pays voisins.

Parmi les jeux de nos ancêtres, celui dit de la *course des chevaux* s'est perpétué jusqu'à nos jours à Rome, à Florence, à Bologne, à Milan et dans d'autres villes de l'Italie. Depuis long-tems il était déchu de ce qu'il avait été autrefois chez les Romains, et d'abord il ne fut exécuté qu'avec des chevaux nus, ou simplement montés par un enfant, mais bien rarement avec des chars. Le prix qu'on y donnait aux vainqueurs était le plus souvent de quelques aunes d'étoffe de soie ou de drap d'un certain prix: d'où vint ensuite l'usage de dire, pour désigner cet exercice, *correre il Pallio*, ou *correre al Pallio*. A défaut du *Pallio* on proposait un autre prix. On lit dans les anciens *Statuts* MSS. de Ferrare, qui sont dans la Bibliothèque du marquis d'Est, qu'en 1279 il fut ordonné: *ut in festo Beati Gregorii equiti currant ad Pallium et Porchetam et Gallum.* Voilà trois prix. On trouve également prescrit par le *Statut* de Modène à l'an 1307: *ut in festo Sancti Michaelis equi currant ad Scarletum sex brachia de Scarleto, et ad Porchetam et Gallum secundum consuetudinem.* En 1281, les Bolognais, d'après le témoignage de Ghirardacci, décidèrent que le jour de la fête de S.t Barthèlemi on courrait au *pallium* avec des chevaux, et que le vainqueur aurait pour prix un cheval harnaché, un épervier et une petite truie. Outre ces courses de chevaux il y avait encore celles des hommes, des femmes, des prostituées, des ânes etc. En 1325, Castruccio, seigneur de Lucques, ayant remporté une victoire signalée sur les Florentins, et pénétré jusques dans les murs de la ville, il ordonna, à la honte de ces derniers, trois courses avec un prix pour chacune; la première de chevaux, la seconde d'hommes à pied, et la troisième de femmes publiques. Les Florentins en firent ensuite autant en réjouissance de leurs victoires contre les Pisans, les Siennois et les Milanais.

Course de chevaux

Courir le Pallio

La ville de Milan voit se renouveller aujourd'hui dans son Arène, la plus grande qui existe, et qui fait un de ses principaux ornemens, la plupart des jeux qui s'exécutaient dans le cirque de l'ancienne Rome: nous avons donné la description de ce monument à l'article de l'architecture de notre tems. C'est dans cette vaste enceinte que s'exécutent les courses de chevaux montés pas des jokeis, et celle des chars autour d'une espèce de long et magnifique piédestal décoré de vases, de trépieds, de colonnes et d'obélisques d'un beau style: on y donne encore des spectacles de courses sur l'eau, et d'ascensions aréostatiques. Lorsque ce superbe amphithéâtre est rempli, dans quel-

Courses des chars etc. à Milan.

qu'une de ces circonstances, de 40,000 spectateurs environ qu'il peut contenir, le nombre et les harnachemens brillans des chevaux et des chars employés aux courses, le costume des conducteurs habillés à la romaine, la distribution des prix aux vainqueurs aux applaudissemens de cette multitude immense, et la promenade triomphale de ces derniers dans l'arène, tout forme de ce spectacle un des plus magnifiques que l'on puisse voir.

Jean du Calcio, *courses sur l'eau, chasse des taureaux.*

D'autres jeux, tels que ceux du *Calcio*, de la *Pugna sul ponte* (combat sur le pont), de la *Regatta* (courses sur l'eau), et autres, sont encore usités depuis plusieurs siècles à Florence, à Sienne et à Venise. Le jeu du *Calcio*, qui est très-ancien chez les Florentins auxquels il est particulier, s'exécutait sur la grande place de Sainte Croix par la jeune noblesse dans le tems du carnaval, et à l'occasion du mariage ou de l'arrivée de quelque prince: on y fesait usage d'un ballon enflé semblable à la *spheromachia*, qui a passé des Grecs aux Romains, et des Romains à nous, et les joueurs y étaient disposés comme en bataille. Jean des Bardi nous en a laissé une exacte description dans son *Discours sur le jeu du Calcio florentin*, imprimé à Florence en 1673. « Le *Calcio*, dit-il, est un jeu public, qui s'exécute entre deux haies de jeunes gens à pied et sans armes, lesquels se disputent entre eux à qui lancera de l'autre côté, et au delà du but, un ballon enflé, d'une grandeur médiocre ». On trouve encore à ce sujet des notions plus étendues dans les *Mémoires du Calcio florentin, tirés de plusieurs écrits*, et publiés à Florence en 1688. De nouveaux renseignemens nous sont aussi offerts sur les jeux et les spectacles publics de Florence dans le livre intitulé: *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti carnascialeschi andati per Firenze, dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici infino al* 1559, imprimé à Florence dans la même année. Les *Regatte* étaient des *courses de gondoles*, dont le sénat de Venise donnait le spectacle aux princes et autres étrangers de marque. Ces gondoles, que leurs conducteurs fesaient voler avec une adresse admirable entre les grandes barques magnifiquement décorées, présentaient le tableau enchanteur et unique en Europe, de poissons agiles qui se jouaient autour de monstres marins. L'installation d'un Doge était ordinairement célébrée par un spectacle de ce genre, ou par un bal qui se donnait dans le palais de S.t Marc, où les sénateurs dansaient en toge rouge et en grande perruque, avec les premières dames tout éclatantes de perles et de diamans: ce qui offrait un coup-d'œil des plus brillans, et des plus pittoresques.

La chasse des taureaux sauvages était encore un des spectacles usités à Rome au XIVe siècle, et qui se donnait dans l'amphithéâtre de Titus. Louis Monaldeschi nous a transmis, dans le XIIe tome des annales *Rer. Ital.*, le catalogue des nobles qui entrèrent dans l'arène, avec leur habillement et leurs emblêmes. Il vante la bravoure des combattans; mais qu'on juge de la nature d'un pareil spectacle par ce qu'il en dit lui-même: *chacun d'eux attaqua son taureau: dans le nombre des combattans dix-huit périrent, neuf furent blessés, et il y eut onze taureaux de tués. Les morts furent enterrés avec beauconp d'honneur.* Qu'on juge d'après cela de la sagesse d'une pareille intsitution. Les Romains de nos jours et autres ont montré, à notre avis, plus de prudence et de sagesse, en renonçant à l'honneur insensé de ces combats, imitation barbare des combats des gladiateurs romains, dans laquelle les Espagnols seuls aiment encore à faire pompe d'une adresse et d'une agilité, qui leur coûtent quelquefois la vie.

Spectacles religieux.

Outre les spectacles profanes, la religion avait aussi les siens, dont l'usage s'est même prolongé jusqu'à nos jours. Galvano Fiamma nous apprend, *de reb. gest. Azonis Vicecom.*, tom. XII. *Rer. Ital.*, qu'en 1336 la fête de l'Epiphanie se célébrait d'une nouvelle manière, qu'il décrit en ces termes: *Fuerunt*, dit-il, *coronati tres Reges in equis magnis, vallati Domicellis, vestiti variis cum somariis multis, et familia magna nimis. Et fuit stella aurea discurrens per aera, quae praecedebat istos tres Reges, et pervenerunt ad columnas Sancti Laurentii, ubi erat Rex Herodes effigiatus cum Scribis et Sapientibus. Et visi sunt interrogare Regem Herodem etc.* La conclusion de la paix en 1379 entre Barnabo Visconti seigneur de Milan, et Barthèlemi et Antoine de la Scala seigneurs de Vérone et Vicence, fut de même célébrée dans cette dernière ville par un spectacle religieux, qui fit l'admiration de toute la population. Conforto Pulce en fait, dans le XIIIe tome *Rer. Ital.* de la *Storia Vicentina*, une relation, où il dit entre autres choses: *omnibus autem hoc modo in admiratione manentibus, qui super solario superiori aderant, faciebant sclopos igneos ad modum maximorum tonitruum et fragorum: quare non solum qui erant super aedificio, sed qui ad spectaculum convenerant, stupefacti aspicientes versus coelum stabant.* Ces explosions, qui étaient produites par la poudre à canon, devaient être en effet un des phénomènes les plus étranges pour les hommes de ce tems-là.

Procession de l'Entierro.

On voit encore représenter en divers lieux de l'Italie, malgré les défenses qui en ont été faites, diverses scènes de la passion du Christ, les fêtes de S.t Jérôme et autres Saints, où figurent des hommes à demi-nus, les fêtes de Pâque où l'on promène ça et là les statues de la Vierge, de S.t Jean, de la Magdelaine et du Christ, sous des formes qui excitent la dérision des gens éclairés, en même tems qu'elles flattent la dévotion aveugle d'un peuple ignorant et grossier (1). Ces usages superstitieux ont encore donné naissance à la fameuse cérémonie de l'*Entierro* (mot dérivé de l'Espagnol, qui signifie conduite du mort à la sépulture), laquelle est encore célébrée de nos jours en plusieurs lieux de l'Italie le dernier vendredi de carême. L'ordonnance s'en fait sur la porte de l'église après le coucher du soleil, et la marche des acteurs vers l'intérieur du temple s'ouvre par les gardes d'Anne, de Caïphe et de Pilate au bruit des timbales et des tambours, et parmi les sifflets des figurants. Celui qui représente le Christ se charge de la pesante croix, et s'avance précédé de deux espèces d'argousins ayant les cheveux hérissés, de grandes moustaches postiches, un casque et un habillement à la romaine, et tenant la pointe de leurs hallebardes dirigées contre sa poitrine pour l'obliger à ralentir le pas, malgré l'impossibilité où il serait de l'accélérer, avec les grosses chaînes dont il a les reins et les pieds chargés. Il est suivi d'un grand nombre des membres de la confrérie avec des chaînes aux pieds, et portant aussi une croix sur leurs épaules. On y voyait, il y a encore peu d'années, des troupes d'hommes à demi-nus se fustiger jusqu'au sang, et tomber d'épuisement en vomissant le vin qu'ils avaient bu d'avance, pour amortir en eux la sensation de la douleur. Suivait le chœur des Saints contemporains, et de ceux des tems postérieurs, tels que S.t Jean Baptiste, S.t Pierre, S.t Etienne, S.te Ursule, S.te Agnèse, S.t Louis, S.t Philippe, S.t Ambroise, S.t Charles et autres accompagnés de cohortes de petits anges. Une autre troupe d'anges presqu'adultes, rangés en ordre, portaient une quantité de tenailles, de lances, de roseaux, de marteaux, de dès, de couronnes, de crochets, de fouets et autres instrumens, en s'égosillant à chanter sans ordre et sans mesure des motifs analogues à cette scène barbare. On portait sous un dais au milieu du clergé une espèce de châsse

(1) V. l'intéressante *Dissertazione del rapporto fra la chiesa ed il téatro* du célèbre Xavier Mattei.

en cristal transparent où était renfermé l'image en bois de Jesus mort, par analogie au Jésus vivant qui précédait. Un grand étendard funèbre était porté derrière le cercueil, et sous un autre dais la statue de la Mère des douleurs, entourée d'une troupe de prétendues vierges habillées de la même manière: enfin venait la foule qui fermait la procession, à la fin de laquelle chacun rentrait dans le temple, en approuvant ou en censurant la représentation de cette farce grossière (1).

Feux d'artifice illuminations.

Les feux d'artifice, qui avaient excité d'abord tant de surprise, devinrent dans le suite des spectacles communs dans toutes les villes pour la célébration des fêtes patronales, pour le mariage, ou le couronnement de quelque prince, ou à l'occasion de quelqu'autre heureux évènement. Un des spectacles les plus fameux en ce genre est le feu d'artifice, dit la *Girandola*, qui se fait encore tous les ans à Rome la veille et le jour de la fête de S.t Pierre et S.t Paul, ainsi que la veille et le jour de l'anniversaire du sacre du pape. La forme de sa construction représente un temple avec des colonnes, des statues, des armoiries etc.: et sa position sur le sommet du château S.t Ange, ajoute encore à l'effet magnifique de ce feu d'artifice, qui peut ainsi être vu commodément de presque tous les points de la ville. Il se compose d'une immense quantité de fusées, de fontaines et de soleils enflammés, de batteries de toutes sortes, et de deux jets, chacun d'environ 4500 fusées, qui partent toutes ensemble, et se dilatent en l'air comme un vaste parasol avec un bruit pareil à celui d'un tonnerre prolongé: spectacle vraiment rare dans son genre, et qui excite l'admiration des étrangers.

Girandola *à Rome.*

De grands feux sont encore allumés ces jours-là et dans d'autres circonstances semblables en plusieurs endroits de la ville, dont les maisons, de même que la vaste coupole de S.t Pierre et les magnifiques portiques de la grande place au devant de cette basilique, sont éclairées d'un immense quantité de lampions et de lanternes, qui relèvent encore la beauté et la magnificence de leur architecture.

Mascarades etc.

à Rome.

On doit ranger aussi parmi les autres spectacles de nos jours les mascarades qui se font dans le tems du carnaval, et dont l'usage va déclinant partout chaque année. Rome, Venise et Milan étaient autrefois rennommées pour ces sortes de passe-tems. Dans la première de ces villes la cloche du Capitole, qu'on sonne vers une

(1) V. Arcellazzi, *Lettere ec. Sacra Funzione dell'*Entierro.

heure après midi, annonce que les masques peuvent sortir dans les rues : ces masques s'en vont pour la plupart sur le cours. Les voitures sont ordinairement à deux chevaux : on en voit aussi à quatre et à six, qui sont ornés de rubans et de grelots, et ces voitures forment deux files, dont l'une va et l'autre revient : les cochers sont masqués, et les estafiers sont presque tous habillés en arlequin ou en polichinelle : les masques se promènent entre ces deux files. Le masque le plus ordinaire est celui de polichinelle : il n'est pas rare de voir des gens de qualité, ainsi déguisés, ayant au bras leur dame qui reçoit les *coriandres* qu'on lui jette des balcons, et ripostant elle-même aux assaillans avec d'autres coriandres qu'elle porte dans un petit panier : ce que font aussi entre eux les masques qui se rencontrent. Mais ce qui excite davantage l'attention des étrangers, ce sont les mascarades ayant pour objet la représentation de certains faits tirés de l'histoire ou de la mythologie, ou de quelques usages particulers aux peuples sauvages. Ces représentations masquées s'exécutent sur des chars magnifiquement décorés et suivis d'une nombreuse escorte ; mais ce qu'il y a de plus plaisant, c'est de voir quelquefois des compagnies de pénitens se rencontrer avec ces mascarades. Le carnaval de Rome offre encore un autre genre de passe-tems, ce sont des courses de chevaux qui se font pendant huit jours de suite : les chevaux y courent sans cavaliers et avec d'autant plus de vitesse, qu'ils sont plus fortement pressés par des plaques en tole de couleur d'or, et par des espèces de boutons armés de pointes qu'on leur applique sur la croupe : quelques-uns de ces chevaux se font remarquer par un trait de malice singulier, qui est de chercher à atteindre celui qui les précède, et de l'obliger, en le mordant, en lui barrant le chemin, ou par toute autre ruse, à rester en arrière. Le prix de ces courses est toujours une belle pièce d'étoffe ou de brocart, que donnent les Juifs de Rome. Il a paru tant de relations du carnaval de Venise, qu'il serait superflu d'en donner ici une description : qu'il nous suffise de dire, que la liberté dont on y jouissait durant ce tems de mascarade, y attirait une foule d'étrangers de tous les pays. Milan a un cours, un jardin public et des bastions qui forment une des promenades les plus agréables et les plus magnifiques qu'il y ait en Italie. Le nombre de gens à pied et en voiture, qui fréquentent chaque jour cette promenade, est très-considérable. Le jardin, qui est planté de beaux arbres disposés en allées, avec un bosquet et des tapis de verdure, ren-

Mascarades de Venise.

ferme un cirque construit en bois, qui sert dans le jour à des représentations théatrales, à des exercices d'équitation, et autres spectacles populaires qui sont très-fréquens en été: on y trouve aussi un café etc. Il y a encore au milieu de ce jardin un grand édifice carré et isolé, ayant trois façades régulières, lequel renferme une grande salle, où danse le peuple dans les jours de réjouissances publiques. Le genre de son architecture, qui est ionique, ses portiques et les tribunes dont cette salle est décorée à sa partie supérieure, ajoutent encore à sa magnificence. Si la réunion de tous ces agrémens attire à cette promenade, surtout les jours de fête, un grand nombre de personnes, qu'on juge quelle devait être cette affluence dans le carnaval, lorsque des mascarades pompeuses défilaient, il y a quelques années, devant cette enceinte aux acclamations d'un peuple immense. Nous n'omettrons pas de faire mention ici de la mascarade des *Facchini* (porte-faix), comme d'un divertissement particulier à notre ville, où il ne se reproduira probablement jamais, et dont peut-être il n'est pas inutile de conserver le souvenir. Cette mascarade se fesait presque tous les ans au carnaval, et quelquefois à l'occasion de certaines fêtes publiques. Les individus qui la composaient représentaient les habitans de quelques vallées au dessus du lac majeur, dont la plupart viennent exercer à Milan le métier de porte-faix. Cette représentation, dite la mascarade des *Facchini* ou la *Facchinata*, avait pour acteurs des gens appartenant à une corporation appelée *Magnifica Badia*. L'origine de cette congrégation est incertaine: on sait néanmoins qu'elle remonte à plus de deux siècles. Elle avait ses statuts et des dignités, telles que celles de curé, d'abbé, d'avocat, de chancellier, de poète et autres semblables. Les acteurs de la mascarade affectaient de parler le dialecte de leur pays supposé. Chacun d'eux portait un nom bizarre et analogue au caractère qui lui était propre. Leurs danses et toutes leurs manières étaient conformes à leurs mœurs. Leur habillement consistait en un habit et en une veste de drap gris, avec des bas du même drap. Leur chapeau, qui était de la même couleur, était orné de grands panaches qui leur donnaient un air singulier et pittoresque. Ils avaient en ceinture un tablier décoré de figures emblématiques brodées en or et en argent, et qui fesaient allusion au caractère de chacun d'eux. Ils portaient en outre un sac sur l'épaule, et leurs masques qui étaient en cuivre et très-bien faits, représentaient des figures

Mascarades à Milan.

Mascarade dite la Facchinata *(des porte-faix.)*

d'un caractère tout-à-fait nouveau, mais en même tems naturelles, et parfaitement analogues au costume.

L'élégant Parini, notre compatriote, nous a tracé un tableau fidèle de cette mascarade dans sa *Description des fêtes célébrées à Milan pour le mariage de LL. AA. RR. Ferdinand archiduc d'Autriche avec l'archiduchesse Marie Béatrice d'Est*, publiée pour la première fois à Milan en 1825. L'exécution s'en fit avec bien plus d'appareil et de faste qu'à l'ordinaire, à cause de la solennité de la circonstance. Nous croyons faire une chose agréable à nos lecteurs, en leur en donnant une courte description prise de celle que nous en a laissée cet écrivain distingué en prose comme en poésie. La mascarade avait pour objet de représenter la venue de toute la Commune des porte-faix à Milan, pour rendre ses hommages à LL. AA. RR. à l'occasion de leurs noces. Elle était en partie à cheval, sur des chars d'une construction élégante et bien peints, dans des voitures et dans des cabriolets de tout genre, avec des ornemens analogues à la représentation. La marche s'ouvrait par le courrier de la *Magnifica Badia*, suivi d'un peloton d'hussards qui en formait comme l'avant-garde: venait ensuite le portier de la congrégation, et après lui une troupe considérable de musiciens avec des timbales et des trompettes. Derrière eux marchaient les équipages, où il n'y avait pas moins de trente mulets ornés de plumes et de flocons avec des housses de différentes couleurs, et portant de grands paniers. On voyait dans quelques-uns de ces paniers tous les instrumens propres au métier de porte-faix comme jetés là avec une négligence affectée et pêle-mêle avec des herbages et des fleurs, et tout cela pourtant arrangé avec beaucoup de goût. Dans d'autres étaient assis des enfans avec leurs nourrices, tous habillés proprement et à la manière du pays, et rangés selon leur âge et leur caractère. Il y avait enfin de ces paniers avec des couvercles de différentes sortes, sur lesquels étaient peintes les armoiries des familles qui avaient des fiefs dans le territoire de la *Badia*. Après ce convoi venait le *gonfalon* (espèce de bannière) de la Commune, porté par le chancelier et accompagné d'un nombre assez considérable de jeunes et beaux porte-faix; il était suivi d'un char attelé de quatres chevaux et orné de feuillages et de fleurs, où étaient assises les jeunes danseuses de la compagnie. Venait ensuite un chœur nombreux de musiciens, qui ouvrait la marche du second convoi. Le premier char, qui était d'un beau dessin, portait un tribut de fruits et de diverses productions du pays, ran-

gés avec ordre, que la *magnifica Badia* se proposait d'offrir aux augustes époux. Ces productions consistaient en fromages, en chataignes, en agneaux, perdrix, faisans, chamois, chevreuils, faons, petits sangliers et autres animaux semblables, tous vivans. Après cela venait une troupe de porte-faix montés sur de beaux chevaux bien harnachés, et suivis d'une superbe litière découverte portée par deux mulets, dans laquelle était le notaire de la *Badia*, qui avait devant lui une table avec une écritoire et des papiers relatifs aux affaires de la communauté. Il portait par dessus son habillement de porte-faix une robe noire doublée en zibeline. Au lieu d'un chapeau à plumes comme les autres, il avait un masque qui lui couvrait non seulement le visage, mais encore tout le derrière de la tête qui était large et chauve, et sur laquelle on voyait quelques cheveux blancs et longs, qui lui tombaient sur les épaules. Derrière ce masque, dont le caractère était vraiment noble et bien entendu, venaient d'autres porte-faix, dits du *Scrutinio*, lesquels étaient suivis d'un petit char à quatre chevaux, où était l'Assesseur royal de la *Badia*, et que deux jeunes porte-faix à cheval accompagnaient de chaque côté. Venait ensuite une grosse troupe de musiciens, qui annonçait l'arrivée de l'abbé. Ce personnage était assis avec l'abesse sur un char superbe, attelé de six beaux chevaux de l'archiduc, tenant en main le bâton et les autres enseignes de sa charge. Ce char était suivi de deux autres attelages semblables de S. A. S. le duc de Modène, qui conduisaient des jeunes filles vêtues à la manière du pays, et avec autant de simplicité que d'élégance. Après ces chars venait le corps des chasseurs de la *Badia*, jouant de divers instrumens, et qui précédaient un autre char avec des attributs analogues à la nature de leur profession: ce char était d'une jolie invention, et portait de grandes et belles cages pleines d'oiseaux de toutes sortes. Venait ensuite la voiture à six chevaux de S. E. le ministre plénipotentiaire, laquelle était suivie de douze autres semblables, et d'un grand nombre d'autres voitures, de cabriolets et de chars de tout genre, où il y avait de jeunes et charmantes paysannes, et qui tous étaient escortés de porte-faix à cheval. Cette longue file était entre-mêlée, de distance en distance, de troupes de musiciens, et d'autres mascarades toutes analogues au sujet de la représentation. La première de ces mascarades intermédiaires, qui fut regardée comme la plus intéressante, à cause de sa simplicité, était un char représentant un petit espace de terrein, sur lequel s'élevait un granp

châtaigner, à l'ombrage duquel paissaient une donzaine de moutons gardés par un jeune berger à cheveux blonds, lequel était négligemment appuyé au tronc de l'arbre, les jambes croisées, et tenant un bâton entre ses mains. Suivaient deux autres chars, sur l'un desquels était l'école des jeunes paysans, avec le vieux *magister* de la *Badia*, et sur l'autre l'école des jeunes filles. Des trois chars qui venaient après, le premier, dont la construction n'était pas moins élégante que pittoresque, portait un trophée composé des ustensiles et des vases qui servent à la fabrication du vin; le second représentait au naturel une treille chargée de raisins, dont les paysans et les paysannes fesaient la vendange; le troisième, qui terminait la mascarade, figurait le triomphe de Bacchus. Ce dernier char, qui était majestueux et de forme antique, était décoré de vases et d'emblêmes analogues à cette divinité. Il était traîné par huit beaux chevaux gris, et accompagné de Satyres, de Faunes et autres divinités champêtres à pied, qui formaient l'escorte de Bacchus. Ce dieu, qui avait toute la vigueur et l'éclat de la jeunesse, était assis sur la partie la plus élevée du char, et tenait une grande coupe où il feignait de boire. Enfin un autre peloton d'hussards fermait la marche.

Cette superbe mascarade, après avoir passé par les endroits les plus fréquentés de la ville, arriva vers le soir sur le cours de Porte Orientale. Là, le coup-d'œil devint encore plus magnifique, à cause de l'avantage qu'on y avait d'embrasser tout à la fois cette longue mascarade au milieu de deux files de voitures, et d'une plus grande affluence de personnes arrêtées pour la voir passer: nouveau spectacle, où la magnificence des chars, la beauté des chevaux, la richesse de leurs ornemens, les panaches flottans des masques produisaient un effet encore plus pittoresque et plus admirable.

FIN DU COSTUME DES ITALIENS.

INDICATION DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LE III.e VOLUME SUR L'EUROPE.

DU COSTUME DES ITALIENS

DÉCRIT

PAR LE DOCTEUR JULES FERRARIO.

II.e PARTIE.

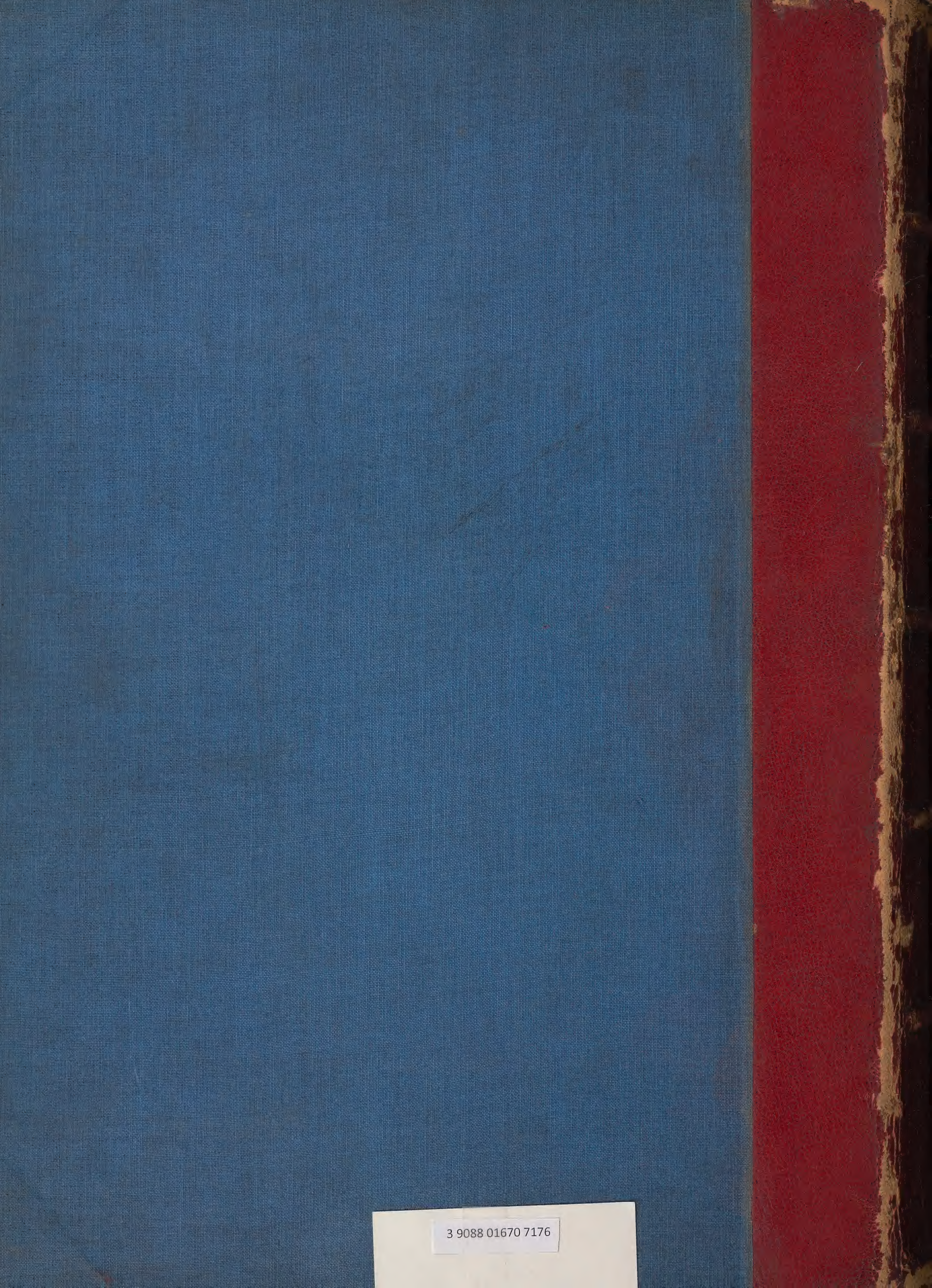
PLANCHES

CONTENUÈS

DANS LE III.e VOLUME II.e PARTIE SUR L'EUROPE.

II.e PARTIE DU COSTUME DES ITALIENS.

FIN DU TROISIÈME VOLUME SUR L'EUROPE.


3 9088 01670 7176